



PROJECTE

Màster d'interpretació de la música antiga

CURS 2013-2014

Temàtica / Títol

INTERPRETACIÓ AMB BAIXÓ DE LES LAMENTACIONS

A LA MALLORCA DELS SEGLES XVIII I XIX

Estudiant: Pere Caselles Gisbert

Director/a: Josep Borràs i Roca

Vist-i-plau del/Visto Bueno

Director /a del projecte



## **Resum**

Aquest treball es centra en les lamentacions de Setmana Santa escrites a Mallorca durant els segles XVIII i XIX i el possible ús del baixó en la seva execució. La recerca sobretot té un objectiu pràctic: aquest estudi permetrà fer una proposta d'interpretació amb el baixó d'una de les lamentacions monòdiques trobada a la Catedral de Mallorca a partir de les informacions que es desprenen d'aquest i d'altres contextos similars.

## **Resumen**

Este Trabajo se centra en las lamentaciones de Semana Santa escritas en Mallorca durante los siglos XVIII y XIX i el posible uso del bajón en su ejecución. La investigación sobre todo tiene un objetivo práctico: este estudio permitirá hacer una propuesta de interpretación con el bajón de una de las lamentaciones monódicas encontrada en la Catedral de Mallorca a partir de las informaciones que se desprenden de este y de otros contextos similares.

## **Abstract**

This work is focused on the Easter lamentations, written in Mallorca through the XVIII and XIX centuries, and the probable use of the curtal in their performance. The research has one mainly practical objective: this study will allow doing a proposal of interpretation by playing the curtal in one of the monodic lamentations found in the Cathedral of Mallorca, as it can be deduced from the informations within this context and also from different ones similar to this.

# ÍNDEX

<b>INTRODUCCIÓ</b>	p.6
EL BAIXÓ I LES LAMENTACIONS	p.6
JUSTIFICACIÓ	p.6
OBJECTIUS	p.8
METODOLOGIA	p.8
<b>CAPÍTOL 1. <i>STATUS QUAESTIONIS</i></b>	p.10
1.1.LAMENTACIONS	p.10
1.2.LA FUNCIO	p.15
1.3.EL BAIXÓ “INSTRUMENT VOCAL”	p.18
1.3.1.Presentació del baixó	p.18
1.3.2.El baixó a la Catedral de Mallorca	p.21
1.3.3.El baixó al cant pla.	p.23
1.4.DESCRIPCIÓ DEL CONTEXT. ELS BAIXONISTES	
A LA CATEDRAL DE MALLORCA	p.28
1.5.REFERÈNCIES AL BAIXÓ FORA DE LA CATEDRAL	
DE MALLORCA	p.34
<b>CAPÍTOL 2. LAMENTACIONS</b>	p.36
2.1.LES LAMENTACIONS A MALLORCA	p.36
2.1.1.La Lamentació de Sant Felip Neri	p.36
2.1.2.Els Llibres de Lamentacions de Porreres	p.37
2.1.3.La Lamentació de Sóller	p.39

2.1.4. Les Lamentacions de Lluc	p.40
2.1.5. Les Lamentacions de la Seu	p.41

## **CAPÍTOL 3. PROCÉS DE RECONSTRUCCIÓ**

### **PERFORMATIVA DE LA LAMENTACIÓ SV60**

#### 3.1. LA LAMENTACIÓ SV60. ANÀLISI

##### 3.1.1. La partícula

##### 3.1.2. El text de la Lamentació

##### 3.1.3. L'Estructura

##### 3.1.3. Anàlisi melòdica

##### 3.1.4. Anàlisi retòrica

#### 3.2. PROCÉS DE RECONSTRUCCIÓ PERFORMATIVA

#### DE LA LAMENTACIÓ SV60

## **CONCLUSIONS**

## **BIBLIOGRAFIA**

## **ANNEXOS**

## **INTRODUCCIÓ**

### **El baixó i les lamentacions**

Aquest treball està centrat en l'estudi de les lamentacions de Setmana Santa escrites a l'illa de Mallorca durant els segles XVIII i XIX i la possible utilització en la seva execució del baixó.

El baixó és un instrument de vent-fusta de doble llengüeta de tessitura greu, semblant al fagot. En el context de la música hispànica, va ser molt utilitzat a les esglésies.

El baixó, com es veurà més endavant, va estar associat des de la seva aparició al segle XVI amb la veu humana com el seu substitutiu o acompanyant.

A la Catedral de Mallorca trobem documentada la presència de baixonistes ja des de la fundació de la Capella de Música de la Seu l'any 1596 fins ben entrat el segle XIX.

El baixó, pel fet de ser considerat una "veu" més del cor, era l'únic instrument permès a l'església els dies en què hi estava prohibida l'entrada d'instruments musicals. Aquesta prohibició tenia vigència els dies del Tridu Sacre, dies en què s'interpretaven les lamentacions. Aquest fet, i el fet que existeixi gran quantitat de lamentacions als diferents arxius i parròquies de l'illa de Mallorca, gran part d'elles monòdiques, ens fa pensar en el baixó com l'instrument que probablement acompanyava aquestes lamentacions.

### **Justificació**

Com a intèrpret i professor de fagot al Conservatori Professional de Música i Dansa de Mallorca i estudiant de fagots històrics, m'interessa molt tot el que té a veure amb la praxis interpretativa tant del baixó com del fagot.

L'assistència al màster i, amb anterioritat, als cursos de música antiga de Daroca amb el professor Josep Borràs em van introduir en el món dels fagots històrics. La necessitat d'aprofundir en el coneixement d'aquests instruments i en la seva interpretació, són les principals raons que m'han impulsat a la realització d'aquest treball.

A més, la manca d'estudis publicats existents des de la vessant performativa pel que fa referència al baixó m'ha animat a fer-ne una aportació, encara que sigui petita.

Per a l'elaboració d'aquest treball vull agrair en primer lloc a Juan Carlos Asensio l'ajuda prestada en la introducció en el món de les lamentacions i les orientacions donades en els assajos sobre la manera d'acompanyar el cant pla i tot el que fa referència a la interpretació de la Lamentació SV 60, que després presentaré.

La informació sobre els "baixons tapats" pertanyent al cerimonial de la Catedral de Vic i sobre les propostes fetes al Congreso Católico Nacional Español de 1889 en el que respecta a l'acompanyament del cant pla amb el baixó, les dec a Luís Lozano Virumbrales.

Bartomeu Mut, organista i professor d'orgue del Conservatori Professional de Música i Dansa de Mallorca, em va ajudar a accedir a l'arxiu de Sant Felip Neri per examinar la lamentació que allà s'hi troba.

Sebastià Melià, director de l'Schola Gregoriana de Mallorca, m'ha cedit els dos llibres de lamentacions pertanyents a la Parròquia de Porreres, la qual cosa m'ha facilitat enormement el seu estudi.

Pep Barceló, arxiver de Lluc, m'ha permès l'estudi de les lamentacions d'aquest Santuari.

Amb Joan Parets i Serra vaig poder visitar el Centre de Recerca i Documentació Històric-Musical de Sa Pobla, lloc on vaig poder examinar i copiar la Lamentació de Sóller.

Finalment, Joana Pastor i Bernat Juan Rubí, des del seu lloc a l'Arxiu Capitular de Mallorca, han fet possible el coneixement per part meua de les tres lamentacions de la Catedral de Mallorca. A més, m'han facilitat la lectura de la Consueta del Doctor Miquel Reus de 1724, part fonamental d'aquest treball per les nombroses referències a la música que en ella s'hi troben.

A totes aquestes persones el meu sincer agraïment.

## **Objectius**

A partir de l'estudi de la forma lamentació en general i de les lamentacions mallorquines en particular i, analitzant les fonts d'àmbit peninsular i balear que fan referència a la interpretació musical a l'església i amb el baixó en els dies de Setmana Santa, es pot assolir el principal objectiu d'aquest treball: facilitar un protocol susceptible de ser utilitzat per a la interpretació amb baixó de les lamentacions, partint de la gran tradició d'aquesta pràctica.

## **Metodologia**

En aquest treball, per tal d'anar del genèric al més concret, s'ha seguit el procés que sintetitzaré a continuació. En primer lloc s'ha estudiat la forma lamentació i l'Ofici de Tenebres. En segon lloc s'ha fet una catalogació i anàlisi de les lamentacions existents als diferents arxius de Mallorca. A continuació s'ha fet una descripció de les funcions del baixó consultant les fonts existents. Per acabar s'ha realitzat una hipotètica reconstrucció de l'acompanyament d'una lamentació amb aquest instrument.

Per fer l'estudi de la forma lamentació i de l'Ofici de Tenebres he consultat els articles i treballs de Manuel del Sol, Luís Antonio González Marín, Christopher David Harlow Raynes, Günther Massenkeil, Jesús María Muneta Martínez de Morentín y Matilde Olarte Martínez.

Per poder fer la catalogació i l'anàlisi de les peces m'he posat en contacte amb la gent encarregada dels arxius més rellevants de Mallorca (Arxiu Capitular, Arxiu Diocesà, Arxiu de l'Escolania de Lluc, Societat Arqueològica Lul·liana, Convent de Sóller, St. Felip Neri...) i amb les persones que tenen accés als arxius parroquials on pensava que hi podia haver lamentacions. Als arxius Diocesà, del Convent de Sóller i de la Societat Arqueològica Lul·liana no n'hi vaig trobar cap. A tots els altres, sí. A més, he pogut disposar dels llibres de lamentacions de la Parròquia de Porreres per poder analitzar-los.

Una vegada aconseguit l'accés a les peces, les he fotografiades per fer-ne una catalogació, sistematitzant una sèrie d'elements com són: títol, compositor, la data de composició o còpia i el suport en què estan escrites.



En el que respecta a la descripció de les funcions del baixó, he utilitzat el treball realitzat sobre aquest instrument per Josep Borràs en la seva tesi doctoral.

Per elaborar un protocol d'interpretació de les lamentacions amb el baixó he revisat en primer lloc, fonts del segle XIX que parlen de l'acompanyament del cant pla amb aquest instrument. En segon lloc, he pogut consultar el que es diu sobre les cerimònies i la manera de fer música a la Seu a la Consueta del Dr. Miquel Reus (1724), que es troba a l'Arxiu Capítular de Mallorca. Finalment, he analitzat tot el que apareix al "ministerio del bajonista" del Cerimonial de la Catedral d'Eivissa, document de gran importància per tractar-se d'una referència única al paper desenrotllat pel baixó en l'acompanyament del cant pla<sup>1</sup>.

A partir d'aquesta informació i de les dades que fan referència a l'execució en general del baixó (relacionades també amb el fagot), he realitzat una hipotètica reconstrucció d'aquesta pràctica instrumental, que en aquest treball denomino com a "protocol".

---

<sup>1</sup> *Ceremonial de la Santa Yglesia Catedral de Yviza dispuesto de orden del Ylustrísimo Señor Don Manuel de Abad y Lasierra por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica primer Obispo de Yviza, del Consejo de Su Majestad Por Don Agustín Lapenilla Secretario de dicho Señor y Visitador General de este Obispado.* a TORRES i PETERS, Francesc Xavier (2002). *Música i músics a l'Eivissa dels segles XVI, XVII i XVIII*. Eivissa: Editorial Mediterrània- Eivissa

## CAPÍTOL 1. STATUS QUAESTIONIS.

### 1.1.Lamentacions

Les Lamentacions són un tipus de forma musical que s'integren en l'anomenat Ofici de Tenebres, nom que s'aplica a les dues primeres hores canòniques de l'ofici diví (matines<sup>2</sup> i laudes) de les jornades que componen el Tridu Sacre. L'Ofici de Tenebres durant el Tridu sacre era d'enorme importància en les celebracions eclesiàstiques. Es feia la tarda anterior al dia corresponent i aprofitant la llum natural. El de Dijous Sant es cantava el Dimecres Sant i així successivament. S'encenien 15 espelmes que s'anaven apagant en acabar la salmòdia de cadascun dels salms. La darrera llum es deixava encesa. El mateix es feia amb les 8 espelmes de l'altar que s'anaven apagant en concloure cadascun dels versicles del *Benedictus*. S'utilitzaven tots els recursos musicals de què es disposava: la capella per a la polifonia, els salmistes per al cant pla... Hi assistia tot el Capítol i un gran nombre de fidels, que no volia perdre's el moment de les tenebres i l'estrèpit que es feia al termini de l'Ofici. Després del cant del miserere, apagades totes les llums, es copejaven els bancs, fent girar les carraques, matraques i altres instruments sorollosos, recordant el terratrèmol que va ocórrer després de la mort de Crist<sup>3</sup>.

El text de les lamentacions s'extrau del poema elegíac de la "Bíblia dels Setanta" i la Vulgata de San Jerònim, que en ser traduïdes de l'hebreu passen a ser titulades *Lamentacions de Jeremies*. En aquest text, un poeta anònim entona una sèrie de versos elegíacs, amoïnat per la destrucció de la ciutat de Jerusalem pels babilonis i buscant com a motiu d'aquesta l'incompliment del

---

<sup>2</sup> Dins el ritu romà, implantat a la península ibèrica a finals del segle XI, l'hora de matines es desenrotlla en l'ofici de les catedrals seguint el següent esquema: s'inicien amb una invocació invariable: (Domine labia mea aperies); segueix l'invitatori, Salm 94 (Venite exultemus Domino) precedit de la seva corresponent antífona i seguit d'un himne propi per a cada festivitat; després, l'ofici queda dividit en tres nocturnes, cadascun d'ells consta de tres salms emmarcats per les seves antífoes, un versicle amb la seva resposta i tres lliçons o lectures seguides per dos responsoris (en el tercer nocturn, el darrer responsori es substitueix pel Te Deum laudamus). L'ofici de matines s'havia de cantar després de mitjanit i abans de l'alba, però des dels primers segles es va establir el costum de traslladar-lo, durant el Tridu Sacre, a la tarda anterior. Per tant, les lamentacions de Dijous Sant es van començar a anomenar de Dimecres Sant i així successivament. Aquest canvi es va anul·lar el 1956.

<sup>3</sup> Extret de MUNETA MARTÍNEZ de MORENTÍN, Jesús María (2008). *Las Lamentaciones a tres y a dúo de José Felipe Teixidor y Latorre*. Teruel: Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, p. 13.

poble hebreu de la llei de Deu. El cristianisme dóna un nou sentit a aquest text: els pecats de la humanitat són redimits per la passió de Crist.

Els versos de les lamentacions estan precedits per una lletra de l'alefat hebreu. Pronunciada aquesta lletra, segueix un versicle de la lamentació del profeta. Aquesta lamentació té 22 versos que corresponen a les lletres de l'alefat hebreu però la lamentació cantada només sol seleccionar-ne 4 ó 5, per cadascuna de les tres lamentacions que es canta cada dia. Per tant, se n'ofereixen aproximadament 15 dels 22 que la integren.

La primera lliçó de cada dia comença amb l'*Incipit lamentatio Jeremiae prophetae* o amb *De lamentatione* i totes finalitzen, amb el text *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, que no és de Jeremies però està adaptat lliurement d'Oseas XIV.1.

Com exemple, vegi's la imatge que a continuació exposo, pertanyent al Llibre de Lamentacions de la Parròquia de Porreres i corresponent a l'últim vers de la primera lliçó de Dijous Sant:



Figura 1. Últim vers de la Lamentació corresponent a la primera lliçó de Dijous Sant pertanyent al llibre de Porreres.

Fins el segle XVI el nombre i la selecció dels versos de les lamentacions era variable en el sentit que no hi havia un ordre establert però després del

Concili de Trento es va establir un sistema ordenat. Aquesta ordenació tenia una intenció de transmetre uns valors unificats i catòlics. El Concili de Trento (1545-1563) va ser convocat pel papa Pau III, amb la finalitat principal de frenar l'avenç de la Reforma protestant a Europa. Per la seva llarga durada, part de les sessions es van realitzar sota el papat de Pius IV . En aquestes sessions, es van tractar aspectes relatius a tot el que concernia el culte de l'Església, incloent-hi la música. El Concili va marcar clares diferències entre les doctrines catòliques i les creences dels protestants. A més, va posar èmfasi en l'ensenyament i la predicació, en contraposició a la cerimònia i el ritual. Pel que fa a la música, el Concili de Trento va tractar de suprimir els abusos introduïts a la missa i l'ofici diví pels clergues i els músics. Aquests havien utilitzat músiques impròpies per als textos sagrats. A Trento no es rebutja la música, s'exigeix que aquesta sigui adequada al culte. També es lamenta que els fidels no entenguin els textos litúrgics cantats a causa dels procediments compositius, melòdics i contrapuntístics utilitzats fins aleshores. Amb l'edició del *Breviarium Romanum*, promulgat pel pontífex Pius V el 9 de juliol de 1568, es van determinar els versos que s'havien d'utilitzar en les nou lliçons de l'Ofici de Tenebres<sup>4</sup>.

Des d'aleshores, la divisió va ser la següent:

#### Dijous Sant:

Lectio I Capítol I: 1-5

Lectio II Capítol I: 6-9

Lectio III: Capítol I: 10-14

#### Divendres Sant:

Lectio I Capítol II: 8-11

Lectio II Capítol II: 12-15

Lectio III: Capítol III: 1-9

---

<sup>4</sup> DEL SOL, Manuel (2010) *Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre tonus lamentationum hispano en el siglo XVI*. Madrid. Revista de Musicología XXXIII 1-2, p. 254.

## Dissabte Sant:

Lectio I Capítol III: 22-30

Lectio II Capítol IV: 1-6

Lectio III: Capítol V: 1-11

Les lamentacions segueixen una melodia a la qual s'anomena *tonus lamentationum*. Durant tota l'Edat Mitjana existiren gran varietat d'aquests *toni lamentationum* però des del Concili de Trento s'intentà imposar un *tonus* únic, conegut com "to romà".

Sembla que no hi ha unanimitat a l'hora de descriure la forma d'aquest to romà. Tot seguit es presenten algunes aproximacions:

-Segons el musicòleg i transcriptor Willy Apel, aquest *tonus* es forma amb un *tenor* en La i amb tres inflexions: *flexa*, *metrum* i *terminatio*. El vers està dividit en 2 hemistiquis i la successió normal d'aquestes inflexions dins un vers és:

*Flexa- metrum : flexa- terminatio*

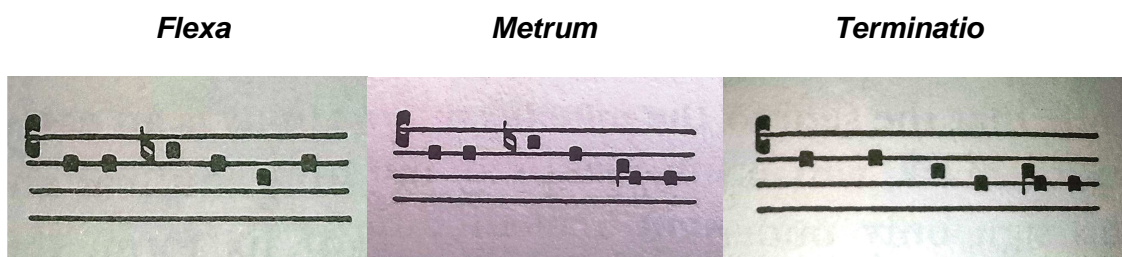


Figura 2. Inflexions del *tonus lamentationum*<sup>5</sup>.

-Per al musicòleg Luís Antonio González Marín, el *tonus lamentationum* està format per un inici (*intonatio, initium*), una corda de recitació (*tenor, tuba*), una inflexió entre els dos hemistiquis del vers (*mediatio*) i un final (*terminatio*,

<sup>5</sup> Imatges extretes d'APEL, Willy (1990). *Gregorian chant*. Indiana University Press.

*differentia* o *distinctio*), podent també el primer hemistiqui tenir una divisió menor (*flexa*).<sup>6</sup>

Ja un segle abans el pare Eustoquio Uriarte, parlant dels versets dels salms, defineix aquestes parts:

[...] Llamamos *comienzo* [...] a las notas generalmente continuadas que preceden a la primera cadencia, la cual se llamará *flexión* [...] una especie de descanso ó apoyo que se permite en los versillos largos; si por el contrario, el versillo es breve ó de regulares dimensiones, no se hace cadencia alguna [...], y en éste se hace la correspondiente á cada tono, llamada *mediante* porque divide, por así decirlo, el versillo en dos partes proporcionales. *Terminación* se llama, como su nombre lo indica, la cadencia definitiva del final de cada versillo<sup>7</sup>. [...]

He cregut interessant citar aquest text ja que l'època de la seva escriptura coincideix amb la de gran part de les lamentacions trobades, especialment la SV 60, peça central d'aquest treball.

El to romà és l'exposat a la següent imatge:



Figura 3. To romà de Lamentacions<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ MARÍN, L. A (2000). "Lamentación" a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, p. 719.

<sup>7</sup> URIARTE, Eustoquio (1890). *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*. Madrid: Imprenta de don Luís Aguado pp. 131-132.

<sup>8</sup> Imatge extreta de HARLOW RAYNES, Christopher David (1991). *Robert White's Lamentations of Jeremiah. A history of poliphonic settings of the lamentations in sixteenth century England*. Tesi doctoral. Arizona: The University of Arizona. p.67

## 1.2. La funció

Com ja s'ha comentat abans, l'Ofici de Tenebres era de gran importància dins les celebracions eclesiàstiques.

A la Catedral de Palma de Mallorca, la nit que es cantaven les lamentacions tots els preparatius estaven destinats a crear l'ambient adequat a la situació. Aquests preparatius estan descrits minuciosament a la Consueta del Doctor Miquel Reus, document imprescindible per entendre la música a la Catedral de Mallorca en els segles XVIII i XIX.

Redactada durant els anys 1724 i 1725, aquesta Consueta va substituir la de Joan Font i Roig de 1511 i va romandre vigent durant tot el segle XIX, com demostra el fet d'haver-hi trobat anotacions del 1861<sup>9</sup>.

Està escrita en català (excepte els textos en llatí que citen altres cerimonials) i, tot i el seu mal estat de conservació, pot ser consultada mitjançant una versió digitalitzada.

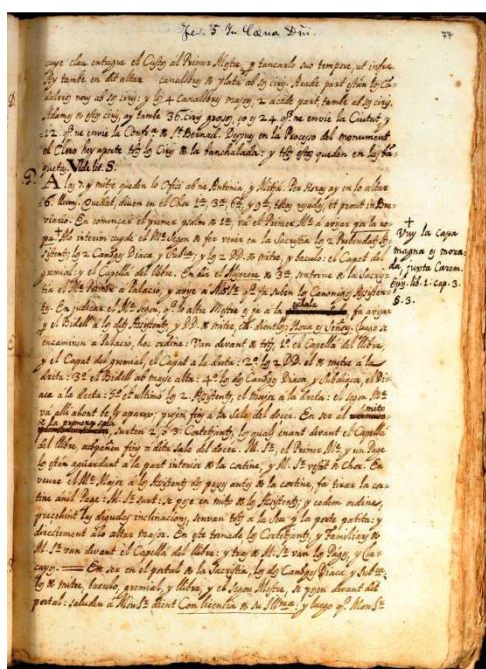


Figura 4. Imatge de la Consueta del Doctor Miquel Reus.

Arxiu Capitular de Mallorca.

<sup>9</sup> "En 1861 el Diaca dexá de donar la Candela al Preste: pues correspond al major del Chor y axi se practica", nota al marge a REUS, Miquel (1724). *Consueta*. Arxiu Capitular de Mallorca. (f.40)

En aquest document es pot llegir primerament on es col·loquen i quan s'encenen els ciris que s'utilitzaran durant l'Ofici:

[...] Y se ençenen los 6 ciris de sera groga per las Matines dels fassos. Mes, posen los Escholans el triangulo baix del Presbiteri in cornu Epistola ab 15. ciris, ço es 14. de cera groga: y un qui es la Maria, de cera blanca, y este está á lo mes alt del triangulo.[...]

[...] Y luego començen á ençendre los 6 ciris de cera groga del altar, y ençenen també los 15. ciris del triangulo.[...]

Posteriorment, la Consueta ens descriu com se van apagant progressivament els ciris fins arribar a les Tenebres:

[...] En començar el Benedictus los Escholans apagan totes las llantias del altar. En dir el versicle Ut sine timore, començen á apagar los 6. ciris del altar per la part del Evangeli; y ne apagan un á cada versicle.= En repetir la antífona Traditor autem del Benedictus, abaxen la Maria del triangulo: y un Escholá la tindrà amagada en un forat qui està en un pilar del mitx del altar:[...] <sup>10</sup>

La consuetud continua amb la descripció dels preparatius que es feien a cada diferent escenari, els quals inclouen una Creu, un Crist, canelobres, faristols, missals, llibres i calissos<sup>11</sup>:

#### **“En lo Altar Major”**

“[...] en lo altar major totalment desnudat posen una Creu negra ab un Santo Christo de llautó”

“[...] en los lados de dita Creu posen 6. canelobres, tres á cada part, ab ciris grochs apagats”

“[...] en ausencia del Sr. Bisbe hey posen faristol, y Missal per el Preste, in cornu Epistola, per lliure las Profecias, Passio, Oracions, etc.”

“[...] tras de la Creu posen en lo altar un cuxi mediano, y sobre ell un altre Missal ordinari, per cantar el Primetxer”

---

<sup>10</sup> REUS, Miquel (1724). *Consueta*. Arxiu Capítular de Mallorca. (f. 73-74)

<sup>11</sup> REUS, Miquel. *Op cit.* (f. 75-76)



“[...] tras de los canalobres in cornu Epistola posen altre faristol en lo altar ab altre Missal ubert, per guiarse los Mestres de Cerimonias”

“[...] en la taula desnuda qui está prope cornu Epistola, posen dos calis, uns dins una bassina de plata,[...]Lo altre calis ab purificador tantum”

“[...] en dita taula dos llibres, un per la Profecia, y lo altre per lo Evangeli”

“[...] en el pla del altar un faristol alt per cantar la Profecia”

#### **“En lo aparador de MonSeñor “**

“[...] sobre del qual en esta feria está extesa una tovalle, qui vuy no estiga pendiente, ni devant, ni per los lados, in signum tristitia[...] Primó 2. Canalobres comúns ab ciris grochs apagats, ex Cerem”

“[...] dos bassinas de plata y un pitxer, y 2. Tovalles y ayguamans”

“[...]un missal registrat”

“[...] la sille morada y un cuxi morat”

#### **“En el Chor”**

“[...] En el faristol major del Chor preparen un Missal per cantar la primera Profecia”

“[...] mes el llibre gran per cantar los tractos”

“[...] Mes 3. faristols per cantar la Passio, un que heyá sempre en la trona gran de pedra: altre en la trona de pedra patita: y lo altre en la trona de fust”.

Les cerimònies les oficiaven

“[...] MonSeñor, [...] 2 Prebendats Assistents, [...] 2 Prebendats Diaca y Subdiaca elegits per el Capitol [...] los 2 Doctors de Mitre y baculo y el Capellá del llibre, tos ab pluvials negres y mandils”.

De cantar les Profecies s’encarregaven el Primatxer setmaner i el Sotsdiaca i dels tractes el Setmaner amb els 12 Capellans menors.

En aquest darrer grup probablement s’integrava el baixonista, amb les funcions de donar el to i recolzar les veus.

### 1.3. El baixó “instrument vocal”

#### 1.3.1. Presentació del baixó

No és el propòsit d'aquest treball fer una descripció exhaustiva del baixó, però he cregut necessària una presentació d'aquest instrument per entendre millor la seva importància en l'acompanyament de les lamentacions.

El cos del baixó és una peça de fusta dins de la qual hi ha perforats els dos tubs cònics que s'uneixen a la part inferior en forma d'“U”. A la part superior s'insereix el tudell, peça metàl·lica en forma d'“S” a l'extrem de la qual s'acobla la doble llengüeta. El so es produeix quan el buf fa vibrar aquesta llengüeta i es modifica tapant i obrint amb els dits i les dues claus els 10 forats disposats al llarg del cos<sup>12</sup>.

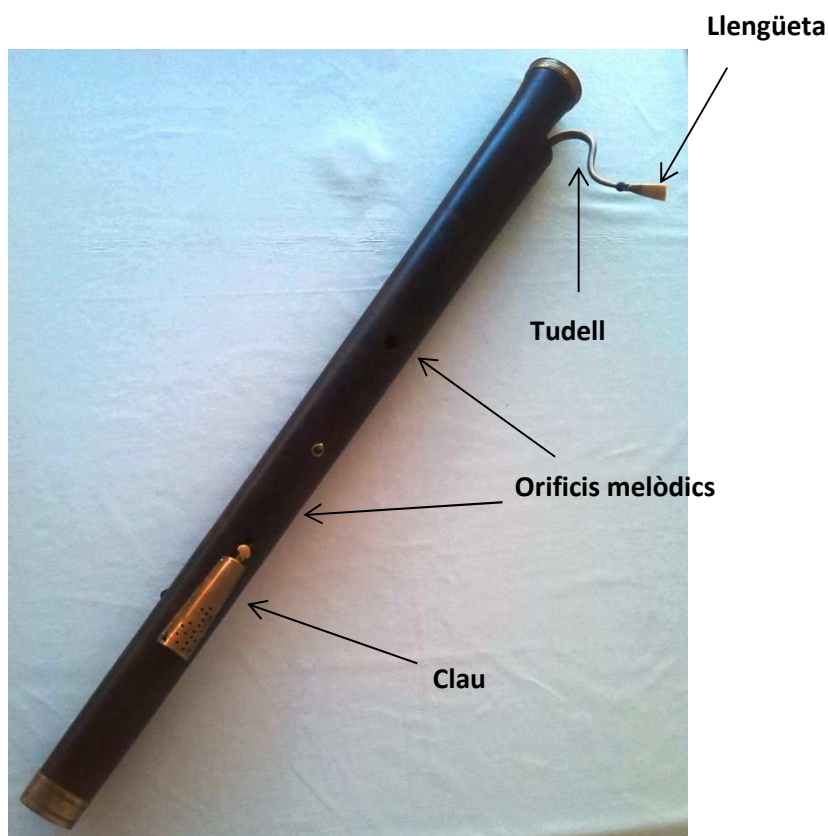


Figura 5. Imatge posterior del baixó.

<sup>12</sup> Per més informació vegeu BORRÀS I ROCA, Josep(2008). *El baixó a la Península Ibèrica*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona

Avui en dia el baixó ha estat substituït pel fagot o per altres instruments de vent com el trombó o el figle. El fagot i el baixó es diferencien entre si principalment per la seva morfologia externa. Mentre que el cos del baixó està fet d'una peça, el cos del fagot està dividit en quatre fragments. A més, el fagot incorpora més de tres claus. Per altra banda, com demostra el fet que el baixó es continués utilitzant en l'àmbit hispànic després de l'aparició del fagot, les característiques sonores d'ambdós instruments són diferents. El baixó té un so intens, apte per sonar al carrer i fer el baix a les xeremies i el fagot un so més suau, adequat per incorporar-se al conjunt del baix continu com un membre més.

Des de la seva aparició al segle XVI el baixó va estar relacionat amb la veu. Es va utilitzar per recolzar i/o substituir les veus humanes. És a dir, que la seva funció era eminentment vocal, com a substitut o complement d'una veu baixa, i en algunes ocasions feia la funció de Baix.

Segons Josep Borràs, una de les necessitats per la qual es va crear aquest instrument és la següent: aconseguir un complement de base per a les veus, capaç de sostenir-les, i donat el cas, suplir-les, de manera particular en tot allò relacionat amb les funcions religioses musicals més complexes (amb participació de cant pla com ara a la salmòdia, o a altres funcions organitzades segons una tècnica alternatim que pot comportar una certa dificultat per a agafar el to), però, sobretot, quan es requereix la presència d'una tessitura greu al faristol: en els fabordons i el cant d'orgue o polifonia<sup>13</sup>.

Durant el segle XVII el baixó començà a tenir parts obligades pròpies, com és el cas de les lamentacions de Setmana Santa, en què no estava permès l'ús de l'orgue com a instrument acompanyant.

Fent referència a la interpretació de les lamentacions, Manuel del Sol diu el següent:

“[...] la tradición litúrgica de la Iglesia española para el canto de las lamentaciones –salvo en un ejemplo excepcional- no especificó la utilización de instrumentos para acompañar estas composiciones hasta el siglo XVII. Desde el último cuarto del siglo XV hasta finales del siglo XVI, la participación de

---

<sup>13</sup> BORRÀS I ROCA, Josep(2008). *El baixó a la Península Ibèrica*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona pp. 33-38.

instrumentos más probable en este género debiera limitarse de forma genérica a la utilización del órgano o en su defecto del bajón, ya que la función principal de los bajonistas era la de acompañar las celebraciones que incluían canto llano cuando era necesario suplir al organista. No obstante, el uso del órgano en la Semana Santa estaba prohibido y la participación del bajón en el culto fue una práctica más habitual en el siglo XVII<sup>14</sup>.”

A la següent imatge es pot veure un baixonista vestit d'escolà que apareix a un quadre de la Mare de Déu de Montserrat. Aquest quadre, atribuït a Juan Andrés Ricci, es conserva al Museu de Montserrat.



**Figura 6. Detall de baixonista del quadre de la M. De Déu de Montserrat, atribuït a Juan Andrés Ricci (1639), Museu de Montserrat<sup>15</sup>.**

Al segle XVIII a Europa, per influència de l'anomenada revolució instrumental francesa, hi ha un canvi en el disseny dels instruments. Com a conseqüència d'açò, apareixerà un nou instrument, el fagot, el qual assumeix el rol del baixó i el du pràcticament a la desaparició. En els països de cultura hispana conviuen el baixó i el fagot. El primer, lligat a la litúrgia com acompanyant de les veus, i el segon, participant a l'òpera, concerts, oratoris... Això significa que hi ha unes característiques sonores que no permeten

<sup>14</sup> DEL SOL, Manuel (2009) *Lamentaciones para vihuela fuera de los muros de la catedral*. ROSETA / Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, nº 3, pp. 14-15.

<sup>15</sup> Imatge extreta de BORRÀS I ROCA, Josep(2008). El baixó a la Península Ibèrica. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 160.

aquesta “assimilació” del baixó per part del fagot. Per aquest motiu fins a finals del segle XIX es van construir baixons amb “noves” prestacions (més claus, partició en parts...).<sup>16</sup>

Pel que fa als executants del baixó, solien ser també els que tocaven el fagot tot i que de vegades sorgeixen conflictes entre els intèrprets d'ambdós instruments. Com exemple d'aquests conflictes es pot citar el contenciós ocorregut a la catedral de Segovia el 1799 entre 2 baixonistes i un fagotista alemany que opositaven a la plaça de baixó, per l'avantatge que consideraven els primers tenia l'alemany en concursar amb un *no legítimo bajón*.<sup>17</sup> També es pot esmentar la negativa del baixonista Francisco Baldo a tocar el fagot *por no ser instrumento de su incumbencia* en unes festes parroquials exposada als memorials del capítol de l'arxiu de música d'Alacant de 1830<sup>18</sup>.

Sembla probable que darrere d'aquestes disputes s'amagués el confrontament entre l'orgull del baixonista com a continuador de la tradició en el domini de les entonacions, el transport i l'acompanyament contra les noves habilitats més virtuosístiques del fagotista.

### 1.3.2. El baixó a la Catedral de Mallorca

En tot el que fa referència a la interpretació de la música a la Catedral de Mallorca durant els segles XVIII i XIX, la principal font conservada és la Consueta del Doctor Miquel Reus, ja presentada abans.

Donat que la manera de fer les cerimònies havia quedat al llarg dels anys ben establida i no va variar gaire de l'assenyalat al text de Joan Font i Roig de 1511, en la Consueta de Miquel Reus s'hi troben constants referències a la música en les funcions de la Seu.

---

<sup>16</sup> Vegi's els baixons de 4 peces i 5 claus fabricats pel constructor Segarra de València per a la capella de l'església del patriarca. BORRÀS I ROCA, Josep. *Op. cit.* pp.338-349.

<sup>17</sup> LÓPEZ-CALO, José (1990). *Documentario Musical de la Catedral de Segovia*, Vol. I. Santiago de Compostela, pp. 42. Vist a KILBEY, Maggie: Curtal, Dulcian, Bajón (2002). *A History of the Precursor to the Bassoon*. St. Albans pp. 88-89.

<sup>18</sup> FLORI LÓPEZ, Ana María (2003). *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y musical en la ciudad*. València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Vist a BORRÀS I ROCA, Josep (2008). *El baixó a la Península Ibèrica*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona p. 31.

Pel que fa al baixó, la Consueta del Doctor Reus constitueix un exemple extraordinari de la utilització d'aquest instrument en *alternatim* ja que contínuament parla de la participació en el culte de l'orgue, la Música i les Xeremies *alternativé*<sup>19</sup>. Per tant, el primer ús del baixó està associat al grup de xeremies. Tot i que en l'actualitat a Mallorca s'utilitza el terme xeremia per referir-se al sac de gemecs o cornamusa, aquest "xeremies" sembla ser el nom amb què, als segles XVI i XVII de manera genèrica, s'anomenava els ministrils a la península ibèrica, grup format per instruments de canya doble amb acció directa de l'embocadura. Un grup de Xeremies similar a aquest formava part de la capella de la catedral d'Eivissa durant el segle XVIII. Estava format per tres xeremies (tenor, contralt i tiple) i un baixó. La catedral d'Eivissa va estar molt influenciada per la Seu de Mallorca com demostra el fet que el primer grup fix de ministrils va ser introduït a l'illa pitiüsa pel pare trinitari Joan Mascaró, que venia de Mallorca, mentre va ser mestre de capella a Santa Maria entre els anys 1663-1667. Per tant, és molt probable que aquest grup fos una còpia del ja existent a Palma, el qual extraordinàriament al segle XIX encara continuà existint.

Les xeremies de la Seu de Mallorca s'utilitzaven en diferents situacions. A la ja esmentada combinació amb l'orgue i la Música en *alternatim*, cal afegir que s'utilitzaven en les processons internes i externes de la Catedral, per anunciar dates pròximes juntament amb els clarins (trompetes)<sup>20</sup> i com a grup individual situat en el campanar<sup>21</sup>.

Referint-se al baixó en particular, trobem el text: *En este Devallament se solen usar instruments de vent y de corda, ço es simbol, violó, artxellaud y baxons*<sup>22</sup>.

Aquest text és molt important ja que és l'única vegada que s'anomena el baixó com instrument separat del grup de xeremies. A més, ens mostra que a

---

<sup>19</sup> "Luego començe la Musica á cantar lo hymne *Pange lingua gloriosi*, un vers la Musica; altre vers dit Orga: y altre las xeremias." a REUS, Miquel (1724). Consueta. Arxiu Capitular de Mallorca (f.199).

<sup>20</sup> "Nota, que muy antes de tocar Vespres repican 3. trets y simul tocan las xeremias, y clarins per esseñellar que de vuy a 8. dias será S. Sebestiá" a REUS, Miquel (1724). Consueta. Arxiu Capitular de Mallorca (f.330).

<sup>21</sup> "Nota, que á la nit, tocases las oracions, repican 3. trets, y en el Campanar ay xeremias, y festers, tot lo qual pagan los hereus de la Sra Elisabeth Rossiñol y Amengual" a REUS, Miquel Op. Cit. (f.310)

<sup>22</sup> REUS, Miquel Op. Cit. (f.95b).

la processó del Davallament el baixó es solia combinar amb instruments com el violó, l'arxillaüt i el *simbol* (segons el Diccionari de Mossèn Antoni Maria Alcover, aquest instrument es correspondria amb el cèmbal<sup>23</sup>), d'un so menys potent que les xeremies. Aquesta combinació segueix les directrius donades a Trento on s'explica que durant la Setmana Santa els instruments estaven prohibits a l'església. S'utilitza instruments de corda que són menys sorollosos, el cèmbal com a instrument diferent a l'orgue i el baixó com a "veu". A més, en aquesta època en què fins i tot algunes imatges es tapaven, és probable que els baixonistes també tapessin l'instrument amb una tela col·locada al pavelló per disminuir la intensitat del so en les ocasions en què açò era necessari.

Una mostra d'aquest costum de tapar el baixó ens la dona el Manual de la Catedral de Vic de 1771 en parlar de la *Processó en ques porta lo Sant Christo del hospital a la Santa Iglesia*:

*Se ha de advertir, que si la Processó es en temps Pasquál, se canta la Aña: Crucem sanctam, pag.9.ab lo vrs. i Oracio corresponent; i en un i altre temps, al tornar a la Cathedral se cantará lo Psalm: Miserere mei Deus, à Fabordó, à baixa veu, y los Baixóns tapáts; [...]*<sup>24</sup>

### 1.3.3. El baixó al cant pla

En el context de la interpretació es coneix i s'han estudiat abastament les fonts "instrumentals" del baixó, és a dir, les característiques de l'instrument i el seu paper en el món de la música instrumental. No obstant hi ha una llacuna pel que fa a la funció més important d'aquest instrument: l'acompanyament del cant pla. Les raons d'aquesta falta d'informació poden ser moltes: des de la pròpia estètica musical lligada al "virtuosisme" o el fet que no era necessari fer-ne una codificació ja que aquesta pràctica es va mantenir fins ben bé el Concili Vaticà II. El fet és que a hores d'ara no s'ha generat documentació generalitzada sobre la pràctica. En altres paraules, coneixem el repertori però

<sup>23</sup> La tercera accepció de la paraula Címbol diu el següent: 3. Cèmbal. *Mestres de orgues e de címbol e de clavicímbol e manacort*, Tramoyeres, 80 (ap. Aguiló Dicc.) a ALCOVER i SUREDA, Antoni Maria i de BORJA MOLL i CASASNOVAS, Francesc (1926-1962). *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca: Editorial Moll. Tom 3, pàg. 148.

<sup>24</sup> *Manual que conté todas las Processons de rogativas, i altres, que en diferents días del any acostuma fer ab la solemnitat, que estila lo M. Illm. Capítol ab lo Clero de la Santa Iglesia Cathedral de Vich* (1771). Barcelona: Casa Francisco Generas, p. 53.

no sabem com s'executava. Per tant, en aquest apartat s'utilitzen fonts tardanes ( segles XVIII-XIX-XX) però que són les primeres en sintetitzar informació.

Una font balear de suma importància per la interpretació del baixó al cant pla és el *Ceremonial de la Santa Yglesia Catedral de Yviza dispuesto de orden del Ylustrísimo Señor Don Manuel de Abad y Lasierra por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica primer Obispo de Yviza, del Consejo de Su Majestad Por Don Agustín Lapenilla Secretario de dicho Señor y Visitador General de este Obispado*.

Va ser dictat pel bisbe Manuel Abad y Lasierra, que havia arribat el 1784 a la Catedral d'Eivissa i va estar vigent, amb poques variacions, fins la publicació el 1954 del cerimonial del nou bisbe eivissenc, Antoni Cardona Riera<sup>25</sup>.

A més de la introducció d'un organista i mestre de capella, un beneficiat baixonista, bons cantors i la disposició d'infants per al cant, el bisbe Abad y Lasierra, mitjançant aquest cerimonial, va fer una ordenació dels oficis musicals a la Seu on exposava el **ministeri del baixonista**.

Aquest ministeri diu el següent:

*Aunque la Catedral de Yviza no tiene fondos bastantes para dotar una capilla de músicos a imitación de otras catedrales, ni se cree esto necesario para la decencia y solemnidad del Culto Divino, antes bien, se ha reformado en muchas yglesias la multitud de instrumentos, que por lo común distraen, y será sin duda más grata al Señor la armonía del canto eclesiástico acompañado de mucha modestia y recogimiento interior; esto no obstante, se ha creído conveniente y aún necesario para el acompañamiento y gobierno del coro conservar en la iglesia el uso del órgano y el bajón, pues **sin este ynstrumento, ni pueden darse las entonaciones sobre pie fixo y constante, ni obligar las voces a la uniformidad y consonancia que deben guardar**, especialmente cuando la Yglesia no permite el uso del órgano, como en días de feria, entierros, **Semana Santa** y otros semejantes; por tanto, ha parecido necesario instituir en la Catedral de Yviza un Beneficio perpetuo colativo, cuyo poseedor*

---

<sup>25</sup> TORRES PETERS, Francesc Xavier (2002). *Música a la S.E. Catedral de Santa Maria d'Eivissa a IX Trobada de documentalistes musicals*. Muro: Fundació ACA p. 159.



*principalmente deberá ser diestro en el uso del bajón e impuesto en la solfa, para servir su ministerio en las funciones de la iglesia según convenga; así mismo, deberá residir en el coro a los Oficios Divinos como los demás beneficiados, proceder de acuerdo con los so-chantres, psalmistas y demás oficios del canto, para disponer las funciones de los días clásicos, baxo la dirección del racionero organista, que es en quien principalmente reside el cargo de dirigir el orden que ha de guardar y el canto que debe acomodarse en las respectivas solemnidades<sup>26</sup>.*

Aquest text, escrit a finals del segle XVIII, descriu amb tot detall el paper del baixó en l'acompanyament del cant pla.

Quan parla de que aquest instrument és necessari per donar les entonacions *sobre pie fixo y constante*, sembla estar referint-se a que el baixó era l'instrument encarregat de, a més de donar el to als cantants al començament, tenir cura de que aquest no anés canviant i es mantingués invariable durant tota la peça. En altres paraules, el baixó, amb el seu to constant ajudava les veus a no "calar" o pujar, la qual cosa podia ocórrer en els moments en què aquestes veus no tenien l'acompanyament d'un instrument o quan les característiques físiques i acústiques del lloc ( especialment la ressonància) dificultaven el manteniment d'aquest to.

Amb la funció d'*obligar las voces a la uniformidad y consonancia que deben guardar*, el text parla de dues coses diferents. Per una banda, amb *uniformidad*, es refereix al paper jugat pel baixó ajudant a l'empastament de les veus. Per altra banda, amb *consonancia* descriu el rol del baixó en l'afinació de les veus durant la interpretació. Com que el baixó solia doblar o substituir la part del baix, es constituïa en fonament per les veus superiors.

Aquest escrit també constata que, com ja he dit abans, el baixó era l'únic instrument permès en l'església en els dies en què l'orgue no es podia tocar, com és el cas dels de Setmana Santa.

Una altra font, escrita a principis del segle XX, és el llibre *Últimos músicos españoles*, de Luís Villalba. En el capítol d'aquest llibre que parla del pare

---

<sup>26</sup> TORRES i PETERS, Francesc Xavier (2002). *Música i músics a l'Eivissa dels segles XVI, XVII i XVIII*. p. 83.

Eustoquio Uriarte l'autor conta que a finals del segle XIX, en sessions realitzades entre els anys 1889 i 1992, es va fer a Madrid el Congreso Católico Nacional Español<sup>27</sup>. En aquest congrés, un dels punts que es va tractar va ser el de l'acompanyament del cant pla. Durant les diferents sessions es va proposar que el fagot i els altres instruments que es dedicaven a acompanyar el cant pla, es limitessin a acompanyar a l'uníson els cantors<sup>28</sup>. Aquesta proposta va sorgir com a reacció en contra dels abusos comesos pels instrumentistes, els quals feien nombroses escales i arpegis mentre els cantants entonaven els salms.

El text del llibre de Villalba diu el següent:

*[...] Lo último fue la cuestión del acompañamiento del canto llano. Tratándose de eliminar abusos, estuvo muy feliz el Sr. Barbieri al anatematizar la costumbre reinante de recorrer todo el teclado con escalas y arpegios inoportunos, mientras el coro canta la grave y severa salmodia. Se coincidió generalmente que el fagot y los demás instrumentos con que suele acompañarse el canto llano, se limiten a acompañar al unísono a los cantores. A mi me pareció que eso era permitir y aun autorizar un abuso por cortar otros mayores, vamos a decir, ad majora mala vitanda: y no pude menos de protestar diciendo que el fagot y demás instrumentos bajos o altos, deberían emplearse únicamente para dar el tono, y que en cuanto al órgano, ese rey de los instrumentos, como le llamó allí mismo el señor Esperanza y Solá<sup>29</sup>, cumpla debidamente con sólo acompañar en la tonalidad propia del canto llano o gregoriano, sin meterse en más ringuirrangos ni llevar la voz cantante como no sea per accidens<sup>30</sup>. “*

---

<sup>27</sup> Informació extreta del llibre VILLALBA, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Edit. Ildefonso Alier, 1914 p. 14.

<sup>28</sup> VILLALBA, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Edit. Ildefonso Alier, 1914 p. 14.

<sup>29</sup> Aquesta referència del crític musical José María Esperanza y Solá a l'orgue com “el rey de los instrumentos” apareix en un text que no és gaire afavoridor per al baixó. L'autor utilitza per designar-lo el terme col·loquial “piporro”. El text, el qual també critica la manera en què s'acompanyava el cant pla, diu el següent: [...] en gracia de la brevedad y para no aburrir más á mis lectores, omito trasladar al papel las reflexiones que se me ocurren sobre el uso del tradicional e ingrato *piporro* de nuestros entierros, tan antiestético como el desentonado figle de las iglesias francesas y la chirimía de nuestras antiguas catedrales; hago caso omiso de la manera de acompañar el canto llano que usa la generalidad de nuestros organistas; de su costumbre inveterada de tocar casi siempre *ad libitum*, ó sea á salga lo que saliere, lo cual, si rara vez es bueno, calcule usted lo que será cuando, como en una iglesia que yo me sé, se hace en las grandes solemnidades con los dos órganos á la vez; amén de otros excesos á que suelen entregarse los organistas con el rey de los instrumentos [...] a ESPERANZA y SOLÁ, José María (1906). *Treinta años de crítica musical*. Madrid: Est. Tip. De la viuda é hijos de Tello. Tomo I, p. 85.

<sup>30</sup> VILLALBA, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Edit. Ildefonso Alier, 1914 p. 14.

Al mateix llibre s'exposen les conclusions a què es va arribar en aquest congrés. En el punt XIII d'aquestes conclusions es diu:

*"2ª) Que los bajonistas den el tono con modestia, y que acompañen el canto llano siguiendo la misma melodía de los cantores, sin hacer en ningún caso floreos y adornos<sup>31</sup>."*

D'aquest punt es desprèn que fins aleshores, els baixonistes devien fer tot tipus d'ornaments i variacions mentre acompanyaven el cant, en ocasions cercant el seu lluïment personal sense parar atenció a la gravetat de les peces que estaven interpretant. Des del segle XVI fins el XVIII ho duïen a terme a través de les glosses i a partir del segle XVIII amb recursos més lligats a la tonalitat, com són les escales i els arpegis. Amb aquesta resolució es tractava de posar fre a aquesta pràctica.

Francisco Asenjo Barbieri, mencionat al llibre *Últimos músicos españoles del siglo XIX* com a persona molt activa en el congrés catòlic, ridiculitza a la seva sarsuela "Pan y toros" (estrenada el 1864) aquesta costum dels baixonistes. Ho fa escrivint una part per a "piporro" (nom col·loquial amb què es coneixia el baixó) i col·locant-lo en l'escena. El número 5 d'aquesta sarsuela, el de la processó, comença amb una introducció en *Pianissimo* dels oboès, clarinets i fagots. A continuació, mentre la secció de vent-fusta de l'orquestra calla i les cordes doblen el cor de nens que entonen un "Salve" en *mezzo forte* i *legato*, el "piporro de iglesia", sense fer cas de l'ambient creat i amb un caràcter grotesc totalment fora de lloc, executa tota classe d'arpegis i escales en *forte* i *staccato*.

En la següent imatge es pot apreciar el caràcter diferent de la música escrita per al "piporro de Iglesia" i la escrita per a la resta de l'orquestra a la sarsuela "Pan y toros" de Francisco Asenjo Barbieri.

---

<sup>31</sup> VILLALBA, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Edit. Ildefonso Aliet, 1914 p. 14.

The image displays a musical score for the zarzuela "Pan y toros" by Barbieri. It is divided into three systems. The first system features the "Piporro de iglesia" (church bagpipes) with a dynamic marking of *f* and a stage direction "[ Fagot ] en escena". The second system shows the vocal entry of the "Niños" (children) with the lyrics "¡Sal - ve! ¡Oh! Rei - na de los án - ge - les. ¡Sal - ve, sal - ve es -". The third system shows the instrumental accompaniment for the first and second violins, viola, cello, and double bass, marked with a circled 'A' and a box containing '15'.

Figura 7. Fragment de la sarsuela "Pan y toros" de Barbieri en què apareix el "piporro" en escena.

#### 1.4. Descripció del context. Els baixonistes a la Catedral de Palma<sup>32</sup>

Al començament de 1595 el capítol de la Catedral de Palma tracta sobre la institució d'un grup de ministrils. Aquesta institució és una conseqüència de la corrent que va tenir lloc durant el segle XVI, en què les catedrals espanyoles començaren a contractar grups d'instrumentistes amb l'objectiu d'acompanyar les seves capelles musicals. La contractació d'aquest grup es du a terme en els mesos d'abril i maig d'aquest any. La Capella de Música de la Catedral de Mallorca es va instituir oficialment l'any 1596.

Les places de ministril en un principi eren quatre: dues pagades pel Capítol Catedralici i dues per la Universitat. Amb l'entrada en vigor del Decret

<sup>32</sup> Toda la informació sobre els baixonistes de la Catedral de Mallorca procedeix d'ESTEVE, Josep-Joaquim (2009). "Ministrils" a *Història de les bandes de Música de Mallorca*, Palma: Consell de Mallorca pp.17-66.

de Nova Planta, promulgat per Felip V el 16 de març de 1716, aquestes dues darreres places passaren a dependre directament de l'Ajuntament de Palma. Posteriorment el nombre de músics es va ampliar a cinc amb la incorporació d'una corneta. Els músics que ocupaven les places de ministril eren destres en diferents instruments. Per aquesta raó en la documentació a cadascun d'ells se'l nomena com "ministril", sense fer referència a ningun instrument en concret. Encara que la plaça de baixó no estava inclosa entre les places de ministril, els músics que ocupaven aquestes van tocar el baixó quan va ser necessari. També es va donar el cas de baixonistes de la capella de música que en cap moment ocupaven places de ministril com a titulars però que sí exerciren amb el seu instrument en la capella. Aquest és el cas de Joan Lledó i Domingo Fiol.

Durant els primers anys del segle XVII, figuren Antoni Garcia, Miquel Serra, Gabriel Ribes i Jeroni Garcia com a baixonistes de la Seu. Entre els mesos de juliol i agost de 1620, s'admet Jacint Garcia per substituir el seu pare, Jeroni Garcia, en la plaça de baixó de la capella de música de la catedral. Finalment, al 1625 apareixen pare i fill com a baixonistes d'aquesta capella.

El 8 de novembre de 1631 mor Jeroni Garcia i ja el 13 d'aquest mateix mes els Jurats nomenen Joan Garcia, fill de Cosme Garcia i nebot de Jeroni, per substituir-lo.

El setembre de 1632 mor Jacint Garcia i el 27 d'octubre d'aquest any el capítol nomenà Onofre Binimelis per ocupar la plaça de baixó deixada per aquest. Al gener de 1635 Binimelis accedeix a la plaça de sacabutx i la de baixó és atorgada a Pere Onofre Mayol. Probablement, Mayol ocupa aquesta plaça fins abril de 1646, quan és elegit procurador del ram dels aniversaris de la Seu. El 25 de març de 1665 mor Onofre Binimelis i només dos dies després, el 27 de març, el capítol nomenà Joan Gelabert per a servir els oficis de baixó i sacabutx.

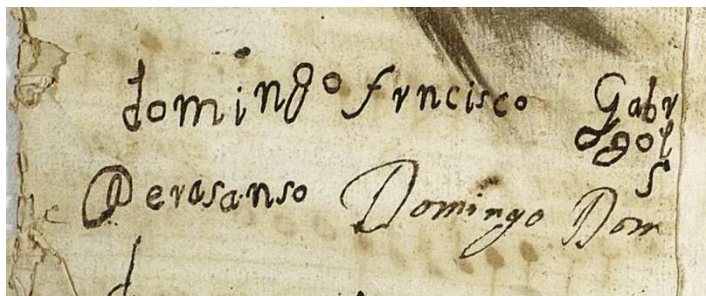
Molt probablement Rafel Moncada exercia com a baixonista durant aquests anys ja que el 18 de setembre de 1672 el seu fill, Salvador Moncada, és nomenat pel capítol de la catedral per a ocupar la plaça de baixó que havia quedat vacant per la mort del seu pare.

El 4 de juny de 1692 el capítol li proveí a Miquel Carbonell mitja part de la plaça de baixó que Moncada va deixar vacant a la seva mort. El novembre de 1696 el capítol va proveir aquesta mitja plaça a Pere, germà de Miquel Carbonell, que ja havia mort.

El 5 de desembre de 1721, Joan Gelabert sol·licita al capítol que nomeni Mateu Crespí, un dels millors baixonistes de la capella per suplir-lo en la plaça de baixó, sense cap emolument, en les seves absències i malalties. El 17 d'aquest mes aquesta sol·licitud és acceptada.

El 19 de gener de 1725, en la reunió del capítol de la catedral es llegí una petició de Mateu Crespí demanant la part de baixó vacant per la mort de Joan Gelabert. El 30 de gener la plaça de baixó fou adjudicada a parts iguals a Mateu Crespí i a Pere Sampsó. Aquests dos músics van ser expel·lits, entre d'altres músics, el 8 de març de 1728 de la capella de música per un enfrontament amb el capítol de la catedral.

A la següent imatge es pot veure la signatura de Pere Sampsó al darrer full d'una partícula. Aquest fet demostra que els ministrils de la Catedral de Palma tenien una certa cultura, ja que sabien escriure, fet no molt comú a la seva època.

A close-up photograph of a piece of aged, yellowed parchment. It features several handwritten signatures in dark ink. The most prominent signature at the top reads 'Domingo Francisco Gaby'. Below it, there are other signatures, including 'Pere Sampsó' and 'Domingo Dom'. The parchment shows signs of wear, with some staining and irregular edges.

**Figura 8. Imatge en què es veu la signatura de Pere Sampsó al darrer full d'una partícula. Arxiu Capitular de Mallorca.**

El capítol aprova el 12 de març la nova plantilla de músics, en la que apareixen Joan Passó i Domingo Fiol com a baixonistes. Les actes capitulars ja no donen cap altra notícia relacionada amb la plaça de baixó durant aquests anys. És de suposar que amb l'embarcament de Joan Passó, fou Domingo Fiol

qui la va ocupar. Hi ha també la possibilitat que ningun músic concret ocupés la plaça i que aquesta fos servida pels baixonistes de la capella de la Seu.

Açò canvià el 13 de gener de 1742, quan el capítol admet Lluç Oliver, baixonista de la capella de música de Santa Aina, per ocupar la plaça a la capella de la catedral. Segons les actes capitulars, simultaniejava el baixó i el violí (el seu nom apareix entre els violins en la resolució capitular on s'indiquen els cantors i instrumentistes que formen la Capella de Música de la Catedral una vegada annexionada la Capella Reial de Santa Aina).

L'1 de març de 1774 els canonges de la catedral remeten al canonge protector de la música una petició de Pere Joan Mancas de ser alliberat de la plaça de sacabutx, recordant que fa 60 anys que ocupa la plaça de baixó de la capella.

El 2 de desembre de 1785, a la reunió del capítol, Lluç Oliver sol·licita la jubilació de la plaça que ocupava. El 16 d'aquest mateix mes és anomenat per la plaça deixada vacant per Oliver José Antonio Garcín, músic del regiment de dragons del rei. Aquest baixonista és expulsat el 1791 amb altres músics per un enfrontament amb el capítol. Quan açò succeeix, els músics expulsats tornen a instaurar la capella de Santa Aina.

Fins ben entat el segle XIX no trobem una altra referència als baixonistes de la Catedral. Bernat Julià, inclou a la seva tesi per a magisteri de cant gregorià l'Apèndix 8 amb el *Plan de Música*, signat per Juan Muntaner, Pbro, Canónigo i datat a Palma el 9 setembre de 1817. En aquest document figura el nom de D. Pedro Juan Ferragut com a baixó o fagot. A més, es parla de la polivalència dels altres músics, molts dels quals també podien tocar el fagot:

“[...] Todos estos profesores tienen la suficiencia competente para el desempeño de su plaza; y además casi todos ellos pueden suplir unos la falta de otros en caso necesario; [...] D. Joaquín Sancho, nombrado para la plaza de viola o contralto en la clase de los instrumentos, puede igualmente tocar asimismo la flauta, el clarinete, el fagot, el corno inglés y aún el violón. El segundo oboe, D. Juan Estradas, puede tocar la flauta, clarinete y fagot. [...]

D. Juan Otero, nombrado para segunda trompa, puede igualmente tocar el clarinete y el fagot, toca igualmente el trombón o sacabutche<sup>33</sup>.”

El director de cor i orquestra mallorquí Joan Company Florit descriu al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, la composició del grup de ministrils de Palma al final del segle XIX:

[...] El cuerpo de ministriles fue suprimido en 1879 y restablecido en 1882. Entonces estaba formado por cuatro miembros: tres chirimías (tiple, contralto y tenora) y un bajo ( baixó o fagot, sustituido posteriormente por un trombón de varas o un bombardino) [...] <sup>34</sup>.

Aquest any 1879 els ministrils van ser substituïts per la banda municipal. Des d'aleshores, i ja sense la participació de la Catedral de Mallorca, va haver diferents intents de restauració de la formació. En els anys 1897 i 1898 els ministrils van participar en diferents actes organitzats per l'Ajuntament de Palma. Des de l'any 1923 fins la dècada dels 70 l'Ajuntament torna a restaurar el grup per participar en actes puntuals. Aquests ministrils també eren 4: tres clarinetistes (un d'ells també tocava l'oboè) i un fagotista. Des de l'any 1994 fins el 1997 els ministrils van participar en la festa de l'Estendard. Aquesta formació estava composta per 2 fagots, un clarinet i un oboè.

L'últim intent de restauració fins el moment és el que va dur a terme el 2001 el Consell de Mallorca. Aquest grup, anomenat Joch de Ministrils del Consell de Mallorca, comptava amb 15 membres, 2 d'ells baixonistes i va participar en diferents actes i concerts per tota Mallorca fins a la seva dissolució l'any 2012.

Tot i que als Annexos s'inclou una tabla amb tots els baixonistes de la Catedral de Mallorca, he cregut convenient incloure-hi aquí un llistat.

---

<sup>33</sup> JULIÀ ROSSELLÓ, Bernardo (1965). *Maestros y Músicos de la Catedral de Mallorca*. Tesis para el magisterio de canto gregoriano a X Simposium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalistes Musicals. pp. 264-265.

<sup>34</sup> COMPANYY FLORIT, Joan i MARTÍ i PÉREZ, Josep (2000). “*Baleares*” a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, p.95.



Llistat de baixonistes de la Seu<sup>35</sup>

Antoni Garcia (1596-1601)

Miquel Serra (1596-1611)

Jacinto Garcia (1623-1632)

Pere Onofre Mayol (1635-1646)

Joan Garcia (1631)

Onofre Binimelis (1632-1665)

Mateu Cifre II (1643) i (1666-1686)

Joan Ferragut (1643)

Pere Carbonell (1659)

Joan Gelabert (1665-1672)

Salvador Moncada (1672-1692)

Miquel Carbonell (1692-1697)

Pere Carbonell II (1695-1700)

Joan Gelabert (1721-1725)

Mateu Crespí (1725-1728)

Pere Sampsó (1725-1728)

Joan Passó (1728)

Domingo Fiol (1728)

Lluc Oliver (1742-1785)

José Antonio Garcín (1785-1791)

Pedro Juan Ferragut (1817)

---

<sup>35</sup> Aquest llistat està feta a partir de MENZEL SANSÓ, Cristina (2012). *La música a Mallorca en el segle XVII*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. pp.137-157. En els Annexos s'inclou una taula exhaustiva amb tots els baixonistes de la Catedral de Palma.

### 1.5. Referències al baixó fora de la Catedral de Mallorca<sup>36</sup>.

Existeixen nombroses referències al baixó en els registres d'altres capelles i esglésies mallorquines que deixen palesa la presència i importància d'aquest instrument arreu de l'illa.

A l'església de Nostra Senyora de la Mercè a Palma, el 22 juny 1649 s'anoten al llibre de despeses del convent unes partides per "un joch de manastrils y baxo vint y dos lliuras". L'11 novembre del mateix any s'hi anota "un tudell per el baxo de la capella música de cassa que a fet m<sup>o</sup> Segui Argenter deu sous<sup>37</sup>".

Entre els components de la Capella de Santa Aina, formada per músics expel·lits de la catedral l'any 1728, hi figuren Mateu Crespí i Pere Sampsó com a baixonistes.

Pere Carbonell, baixonista com el seu germà Miquel Carbonell, figura com a fundador de la Capella de Santa Eulàlia a la Còpia de l'escriptura de fundació d'aquesta el 1666.

Des de la seva fundació al segle XV, l'Escolania de Lluc formà músics que s'anaren incorporant a les diferents capelles musicals de Mallorca. Els Llibres de Priorat de l'Escolania ens proporcionen dades molt importants per conèixer millor la vida musical de l'illa<sup>38</sup>. Aquests llibres, transcrits per Rafel Juan i Mestre (Porreres 1908-1989), ens informen, per exemple, que el 1665 el pare Bartomeu Cifre portà a Lluc des de Barcelona un baixó que costà onze lliures, quinze sous i dos diners. Una altra informació sobre el baixó que ens aporten aquests llibres és la que fa referència a que el 1734 el músic Joan Lladó, oboïsta en un regiment de soldats, cobrà quatre lliures, deu sous i vuit diners

---

<sup>36</sup> Totes les dades sobre referències al baixó fora de la Catedral de Mallorca estan extretes d'ESTEVE, Josep-Joaquim (2009). "Ministrils" a *Història de les bandes de Música de Mallorca*, Palma: Consell de Mallorca pp.17-66.

<sup>37</sup> Arxiu del Regne de Mallorca. Fons Convents, *Libro del gasto del anno 1642 (1642-1652)*, sig. C-1422, s. f. Vist a ESTEVE, Josep-Joaquim (2009). "Ministrils" a *Història de les bandes de Música de Mallorca*, Palma: Consell de Mallorca, p. 48.

<sup>38</sup> A l'arxiu de Lluc existeixen 152 Llibres de Priorat, que es corresponen amb el període transcorregut entre els anys 1456 i 1846.

“per haver fet portar un baxó de Barcelona, qui costà tres doblas, y las duas pagà dit Sr. Lladó de sos diners propis, amore Virginis<sup>39</sup>”.

Als Llibres de Priorat també hi ha anotacions com la següent, que pels termes utilitzats, són molt importants per conèixer la nomenclatura emprada per referir-se a les parts dels instruments a l'època:

“Als 31 (agost 1704) paguí per adobar dos baxons y una xeremia, ço es, dos tudells, quatre tapadoras, tres Claus, quatre coixinets, una dotzena y mitja de Claus foredats, un tudellet y una clau per la xeremeia, coxinet et alias: tres lliuras y dos sous<sup>40</sup>”.

---

<sup>39</sup> Arxiu de l'Escolania de Lluc. Llibre de Priorat, sig. Ps. 98, f. 73v. transcrit de JUAN, Rafel: *Hojas de Lluc*, núm. 13, pp. 3-4. Vist a ESTEVE, Josep-Joaquim (2009). “Ministrils” a *Història de les bandes de Música de Mallorca*, Palma: Consell de Mallorca, p. 50.

<sup>40</sup> Arxiu de l'Escolania de Lluc. Llibre de Priorat, sig. Ps. 83, f. 352r. transcrit de JUAN, Rafel: *Hojas de Lluc*, núm. 13, pàg. 4. Vist a ESTEVE, Josep-Joaquim (2009). “Ministrils” a *Història de les bandes de Música de Mallorca*, Palma: Consell de Mallorca, p. 50.

## **CAPÍTOL 2. LAMENTACIONS**

### **2.1. Les Lamentacions a Mallorca als segles XVIII i XIX.**

Els diferents arxius que he pogut visitar a l'illa de Mallorca no tenen un sistema unificat per descriure i catalogar les obres que posseeixen. Uns es limiten a dir el nom de la peça i l'autor sense més dades, altres no indiquen ni tan sols si està completa... A més, algunes de les lamentacions que he trobat ni tenen signatura ni pertanyen a ningun catàleg.

Com a conseqüència d'açò, he hagut de cercar un mètode que em permetés fer-ne una descripció i un estudi detallat. Gràcies a aquest mètode he pogut fer una catalogació uniforme.

Per dur a terme aquesta catalogació el primer que he fet és fotografiar les lamentacions per posteriorment poder fer un estudi més acurat. Per assolir-ho, he fet fitxes de cadascuna d'elles on he anat anotant les dades que ara passo a detallar. En primer lloc, he apuntat el títol, el compositor, la signatura i la data de composició o còpia, si existeix; en segon lloc he anotat el suport en què estan escrites i les mides d'aquest, la notació, la clau, si tot el text està musicat o no, els pentagrames que hi ha per pàgina, si les peces són o no completes, les veus a què estan destinades, els tons o tonalitats i finalment, a quina lliçó del Tridu Sacre pertanyen<sup>41</sup>.

#### **2.1.1. La Lamentació de Sant Felip Neri**

Títol: Lamentacion (datada en el 1876), sig. 56-41.

1 fascicle d'un full escrit per les dues cares de 27x21 cm. Incompleta, només està la part del baix, notació moderna sobre pentagrama negre, clau de Fa en 4ª línia, amb compassos d'espera, 8 pentagrames per pàgina.

Es correspon amb la Lectio secunda de Divendres Sant.

En la següent imatge es mostra la 1ª pàgina de la part de Baix d'aquesta Lamentació.

---

<sup>41</sup> Per fer aquest recull de dades he fet servir el mètode utilitzat per MENZEL, Cristina a *L'archivio di música della Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche. Università degli Studi di Pavia. Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona*.

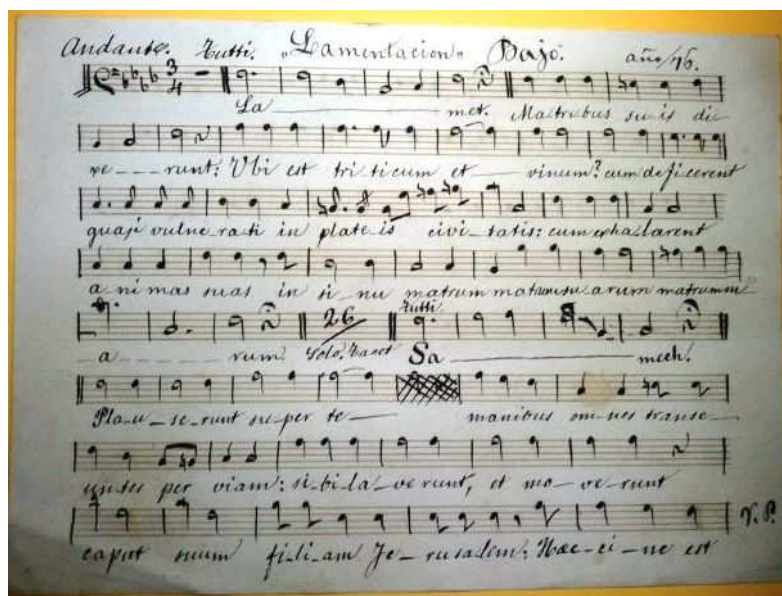


Figura 9. 1ª pàgina de la Lamentació de Sant Felip Neri.

### 2.1.2. Els Llibres de Lamentacions de Porreres

Es tracta de 2 llibres pertanyents a la Parròquia de Porreres i facilitats per Sebastià Melià que contenen pràcticament la totalitat de les lamentacions corresponents a les 9 lliçons del Tridu Sacre.

#### 1r llibre) Títol: Incipiunt Lamentationes

1 fascicle de 36 fulls escrits per les dues cares de 25x35 cm. Títols i primeres lletres en roig, notació quadrada negra sobre pentagrama negre, clau de Fa en 3ª línia, text sencer musicat, 4-5 pentagrames per pàgina.

Aquest és un llibre pertanyent a la parròquia de Porreres que conté les 9 lliçons corresponents als tres dies del Tridu Sacre. Les tonalitats són les següents: Feria 5 in Coena Domini Lectio 1ª Mi Lectio 2ª Re Lectio 3ª Fa ; Feria 6 in Parasceve Lectio 1ª Mi Lectio 2ª Re Lectio 3ª Fa; Sabbato Sancto Lectio 1ª Mi Lectio 2ª Fa Lectio 3ª Re (comença en clau de fa en 3ª línia i acaba en fa en 4ª).

En la imatge que a continuació s'exposa es mostra la 1ª pàgina del primer Llibre de Lamentacions de Porreres.



Figura 10. 1ª pàgina del Llibre de Lamentacions de Porreres.

2n llibre) Títol: "Lamentaciones Diato(nicas) para el Triduo. Tonos 4º, 5º, y 6º. Del uso del Sr Francisco Barceló Acólito, Organista Beneficiado de la Parroquial de Porreras. 1748".

1 fascicle de 16 fulls escrits per les dues cares de 21x30cm. Té una portada i el darrer full està en blanc. Està incomplet: falta la 3ª lectio de la Feria 6ª i la 2ª i 3ª lectio de la Feria 5ª estan incompletes. Notació quadrada buida sobre pentagrama negre, clau de Fa en 3ª línia (excepte la 2ª de cada Feria que ho està en Do en 4ª o Fa en 2ª), text sencer musicat, 6 pentagrames per pàgina.

Les tonalitats són les següents: Feria 4ª Lectio 1ª (Tonus 4as) Mi, Lectio 2ª (Tonus 5as) Fa, Lectio 3ª (Tonus 6as) Fa Feria 5ª Lectio 1ª (incompleta) Mi, Lectio 2ª (Tonus 5as) Fa, Lectio 3ª (Tonus 6as) Fa Feria 6ª in Parasceve Lectio 1ª (Tonus 6as) Fa , Lectio 2ª (Tonus 5as) Fa.

En aquesta imatge es mostra una pàgina interior del segon Llibre de Lamentacions de Porreres.

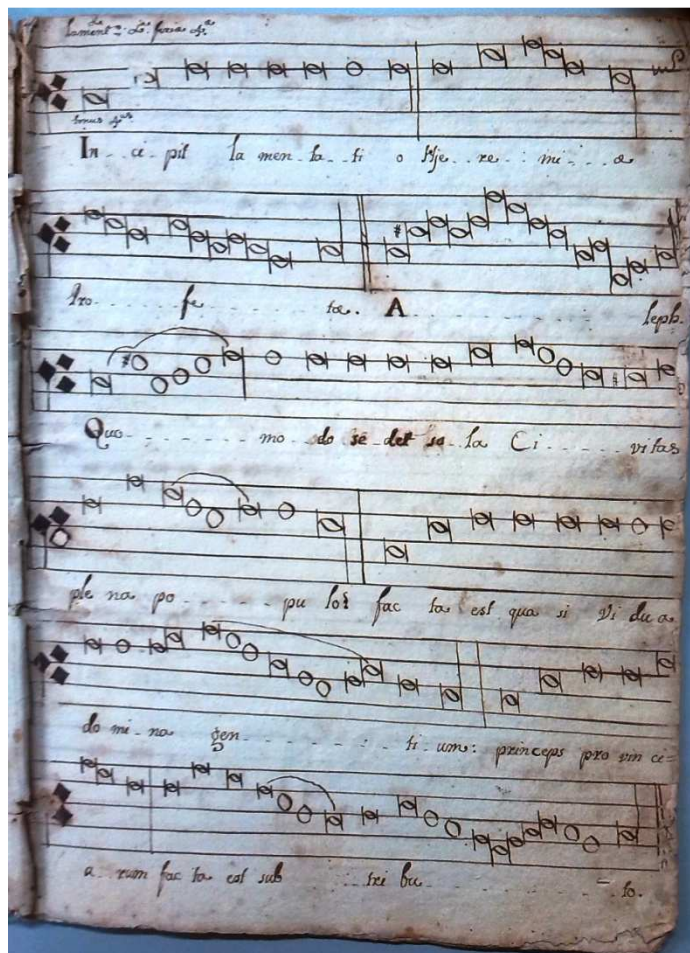


Figura 11. Pàgina interior del segon Llibre de Lamentacions de Porreres.

### 2.1.3. La Lamentació de Sóller

Títol: Lamentatio 2<sup>a</sup> in Paraceve

Fotocòpia que es troba al Centre de Recerca i Documentació Històric-Musical de Sa Pobla. 1 fascicle de 3 fulls de 20'5x27 cm. Notació quadrada negra sobre pentagrama negre, clau de Fa en 4<sup>a</sup> línia, text sencer musicat, 9 pentagrames per pàgina.

Aquesta Lamentació monòdica correspon a la segona lliçó de Divendres Sant. El seu estil sembla molt proper al classicisme i té una gran quantitat d'ornaments com són: trines, appoggiatures, grupets, etc. En algunes ocasions



fa servir la figura retòrica catàbasi (línia melòdica descendent) per ressaltar el dramatisme del text.

En la següent imatge es mostra la 1<sup>a</sup> pàgina de la Lamentació de Sóller.



Figura 12. 1<sup>a</sup> pàgina de la Lamentació de Sóller.

#### 2.1.4. Les Lamentacions de Lluc

Títol: Lamentacions de José Torreblanca, sig. 4C2.

9 fascicles de 21x30 cm. Notació moderna sobre pentagrama negre.

2V (CC), ac. Parts, 3 Lamentacions: de la 1<sup>a</sup> només es conserva la part de Tiple 1<sup>o</sup>. La 2<sup>a</sup> té totes les parts però el paper de baix no està complet. La 3<sup>a</sup> està sencera. Es corresponen amb les tres lliçons de Dijous Sant.

En la imatge que segueix es mostra la 1<sup>a</sup> pàgina de la part de Tiple de la Lamentació 1<sup>a</sup> de José Torreblanca.





Figura 13. 1ª pàgina de la part de Tiple de la Lamentació 1ª de José Torreblanca.

## 2.1.5. Les Lamentacions de la Seu

Les tres lamentacions catalogades a la Catedral de Palma són les següents:

1ª) Títol: "Lamentación para el Jueves Santo", SV60, 143, paper, 1862.

1 fascicle de 21'5x32 cm. Notació quadrada negra sobre pentagrama negre. Clau de Fa en 3ª línia. Text sencer musicat. 10 pentagrames per pàgina. Es correspon amb la Lectio prima de Divendres Sant.

En aquesta imatge es mostra la 1ª pàgina de la Lamentació SV 60.



Figura 14. 1ª pàgina de la Lamentació SV 60.

2ª) Títol: [De Lamentatione. 8V (CCCAATTB), org. Do] “Lamentatio 1ª a 8 Dijous per Divendres”. SP49, 193. Paper, parts, còpia de diversos autors, 9 parts en 10 fascicles ( Cor 1: V-bi 1(2), V-bi 2, A1, T1, Cor 2: V-bi2, A2, T2, B2, Org.). El baix conté només l’incipit del text. Açò pot significar que aquesta part s’interpretava amb un instrument greu i el text servia de guia. Correspon a la Lectio prima de Divendres Sant.

En la imatge següent apareix la 1ª pàgina de la part de Baix de la Lamentació SP 49 conservada a l’Arxiu Capítular de Mallorca.

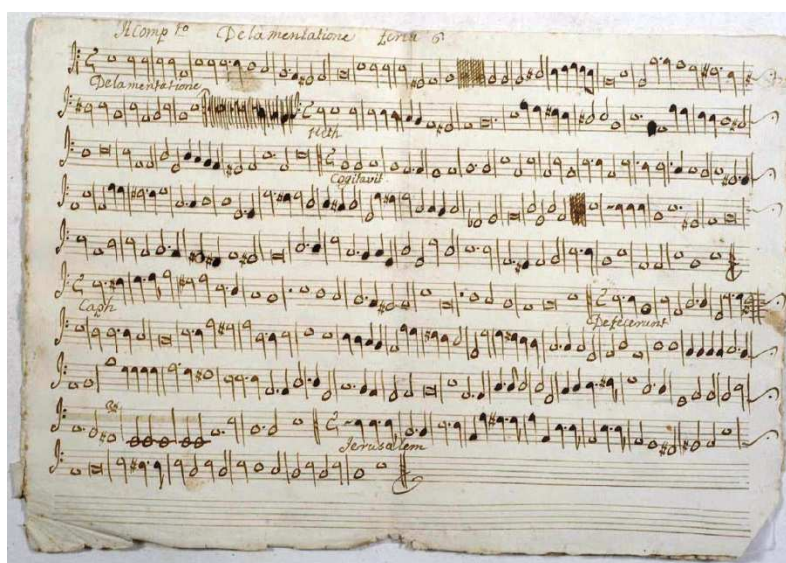


Figura 15. 1ª pàgina de la part de Baix de la Lamentació SP 49.

3ª) Títol: [Incipit Lamentatio. . 8V (CCCAATTB), org. Do] “Incipit Lamentatio Hieremie por el Miércoles in Cena Domini Dimecres per al Digous”. SP68, 211.

Paper, 9 parts en 10 fascicles . ( Cor 1: V-bi 1(2), V-bi 2, A1, T1, Cor 2: V-bi2, A2, T2, B2, Org.). Correspon a la Lectio prima de Dijous Sant. El baix conté només l’incipit del text, fet que segurament indica que estava destinat a ser interpretat amb un instrument. Apareixen en el paper de Tiple del primer cor els noms: Melsion Miranda, “Juan Aulí ha passat llemantacions lo añ 1778” i Juan Estrada.

En la següent imatge es mostra la 1<sup>a</sup> pàgina de la part de Baix de la Lamentació SP 68.



Figura 16. 1<sup>a</sup> pàgina de la part de Baix de la Lamentació SP 68.

## **CAPÍTOL 3. PROCÉS DE RECONSTRUCCIÓ PERFORMATIVA DE LA LAMENTACIÓ SV 60.**

He cregut convenient organitzar aquest procés de reconstrucció performativa de la Lamentació SV 60 en dos blocs: un primer en què es fa una anàlisi completa de la partícula, el text, l'estructura, la melodia i les figures retòriques que en ella apareixen; i un segon en què es du a terme la reconstrucció performativa pròpiament dita.

### **3.1. La Lamentació SV60. Anàlisi.**

#### **3.1.1 La partícula.**

Com ja he comentat abans, la Lamentació SV60 està escrita en 1 fascicle de dos fulls de 21'5x32 cm cadascun. Tot el text apareix musicat. Hi ha 10 pentagrames per pàgina.

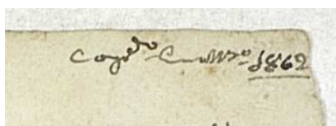
Aquesta lamentació és monòdica, enfront de les altres dues que es troben a la Seu de Mallorca, que són polifòniques.

Està escrita en clau de fa en 3ª línia, la qual cosa ens indica que estava composta per una veu de baríton.

El copista o compositor de nom intel·ligible utilitza notació quadrada per indicar les notes on hi ha un repòs o que són més llargues, i figures de negra sense plica per les notes que s'han de cantar amb més rapidesa. En alguna ocasió utilitza els tresets de negra i, a diferència d'altres lamentacions presentades amb anterioritat, no fa servir signes d'ornamentació.

Al començament de la peça, abans de la clau, apareixen les paraules "Por fa". Aquestes paraules poden significar o bé que no cal transportar-la (el transport era molt típic al cant pla per buscar una major comoditat de les veus), o pot indicar la clau per aquells que no sabien ben bé què era. També pot ser un reducte de la solmització.

Al cantó superior dret, apareix el text "Copiado (il·legible) 1862". És fàcil pensar que es pogué copiar en aquesta data per què no desaparegués una peça més antiga.



**Figura 17.** Imatge on es veu el  
text: “Copiado (il·legible) 1862.

Resulta curiós el fet que aquesta peça estigui catalogada, ja que a l'Arxiu Capitular de la Catedral de Mallorca la música del segle XIX encara no ho està. Cristina Menzel, a la seva catalogació del fons musical d'aquesta Catedral, sembla deixar la porta oberta a que aquesta lamentació es correspongui amb un “Llibre de Llementations” que apareix anomenat a un inventari fet al 1668 ja que fa coincidir ambdues obres en la signatura. En aquesta catalogació diu:

*“[...] nel 1668 si ordinò di fare un elenco, inventariando tutta la música posseduta dalla Cattedrale a quel tempo; al tempo stesso si provvide a scriverte al Frate Bruno Bordoy, frate certosino a Valldemossa, per chiedregli quale carte e libri di música aveva preso il rettore della Chiesa di Santa Creu di Palma e non aveva restituiti. In questo elenco troviamo sia libri manoscritti e a stampa che carte di música; i libri liturgici sono di difficile identificazione con i volumi superstiti poiché la descrizione fatta nell'inventario è minima: l'unico libro che è stato riconosciuto interamente è il libro de messe di Palestrina. Per quanto riguarda le carte di música il lavoro di riconoscimento è stato molto più semplice, principalmente per il fatto che i titoli non sono tanto ambigui. Di seguito si elencano le composizioni che compaiono nell'inventario messe a confronto con le opere superstiti qui catalogate:*

<b>Composizione</b>	<b>Scheda num.</b>
<i>Llibre gran de Philippo Roger de misses</i>	246
<i>Llibre gran de misses de Pelestrina</i>	261
<i>Un Respons a 3 cors de nedal Verbum caro</i>	244
<i>Miserere a 4 dels fassos</i>	218
<i>Lo devellement</i>	166
<i>Vespres de Cassals</i>	148/247

<i>Motet de Pentecostes</i>	243
<i>Motet de St Pera</i>	237
<i>Un Salm Beatus Vir a 8</i>	184
<i>Missa Vicente Garcia</i>	157/247
<i>Missa Ut re mi</i>	222/246
<i>Missa 2 to</i>	246
<i>Miss afra Ilitra</i>	155/247/246
<i>Salve a 8 vermella</i>	165/246
<b><i>Llibre de Llementations</i></b>	<b>211<sup>42</sup></b>

Després del la paraula *FIN* apareix un *ossia* carregat de cromatismes que sembla afegit amb posterioritat ja que si exceptuem la cadència, no té res a veure melòdicament amb la resta de la peça.

### 3.1.2. El Text de la Lamentació

Encara que al títol el compositor escriu “Lamentación para el jueves Santo”, segons exposa Matilde Olarte<sup>43</sup>, el text d’aquesta Lamentació correspon a la Lectio prima del Divendres Sant. Açò es pot explicar perquè les lamentacions d’un determinat dia es cantaven a la tarda o el vespre anterior.

El text de la Lamentació amb la seva traducció al català (la traducció és meva) és el que segueix:

*De Lamentatione Hieremiae Prophetæ.*

*De les Lamentacions del Profeta Jeremies*

<sup>42</sup> MENZEL SANSÓ, Cristina (1999). *L’archivio di música della Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Università degli Studi di Pavia. pp. 17-18

<sup>43</sup> OLARTE MARTÍNEZ, Matilde(1992). “*Estudio de la forma lamentación*”. Anuario Musical 47(pàg. 83). Olarte exposa la correspondència dels versos amb les lamentacions per a cada dia del tridu. Els versos que corresponen al Divendres Sant són els següents: *Heth. Cogitavit Dominus* (Lectio prima), *Lamed. Matribus suis dixerunt* (Lectio secunda) i *Aleph. Ergo vir videns paupertatem meam* (Lectio tertia).

**Heth.** *Cogitavit Dominus dissipare murum  
filiae Sion; tetendit funiculum suum, et non  
avertit manum suam a perditione; luxitque  
antemurale, et murus pariter dissipatus est.*

**Heth.** *Resolgué el Senyor destruir els murs  
de la filla de Sió, llençà cordes, i no  
retirà la seva mà destructora, submer-  
gint en el dol antemurals i  
murs, que a la vegada s'han debilitat.*

**Teth.** *Defixae sunt in terra portae ejus,  
perdidit et contrivit vectes ejus; regem ejus  
et principes ejus in gentibus: non est lex, et  
prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.*

**Teth.** *Les seves portes han estat tirades a  
terra; destruí, trencà els seus panys;  
el seu rei i els seus prínceps estan entre les gentes,  
no hi ha llei, i tampoc els seus profetes reben del Senyor visions.*

**Jod.** *Sederunt in terra, conticuerunt senes  
filiae Sion; consperserunt cinere capita sua,  
accincti sunt ciliciis; abjecerunt in terram  
capita sua virgines Jerusalem.*

**Jod.** *Els ancians de la filla de Sió  
se seuen en terra, molts cobert  
de pols el cap, vestits de sac,*

*i les verges de Jerusalem inclinen  
a terra els seus caps.*

**Caph.** *Defecerunt prae lacrymis oculi mei,  
conturbata sunt viscera mea; effusum est in  
terra jecur meum super contritione filiae  
populi mei, cum deficeret parvulus et  
lactens in plateis oppidi.*

**Caph.** *Els meus ulls estan consumits per  
les llàgrimes, els meus budells bullen,  
derramis en terra el meu fetge davant  
el desastre de la filla del meu poble, al  
veure defallir als nens, encara els de  
pit, en els carrers de la ciutat.*

*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum  
Jerusalem, Jerusalem, converteix-te al Senyor, el teu Déu.*

### **3.1.3. L'Estructura**<sup>44</sup>

Saber l'estructura formal, és a dir, el lloc on acaben les diferents seccions i en quin moment hi pot haver pauses, ens ajudarà en la posterior interpretació de la Lamentació SV60.

Aquesta estructura és la següent:

---

<sup>44</sup> DEL SOL, Manuel (2010) *Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre tonus lamentationum hispano en el siglo XVI*. Madrid. . Revista de Musicologia XXXIII 1-2 (p. 254).



### 1r) Introducció o Exordium

Totes les lamentacions comencen amb una secció que fa la funció de títol on el o els cantants presenten el que van a cantar.

En la SV60 la introducció està compresa entre els compassos 1-3 i es correspon amb el text *De Lamentatione Hieremiae Prophete*.

Aquesta secció finalitza amb una cadència en fa-mi-re.

### 2n) Una lletra acròstica de l'alfabet hebreu

Després de la Introducció les lamentacions presenten 4 ó 5 lletres de l'alefat hebreu que precedeixen a cada vers. En aquestes lletres és on generalment els compositors utilitzen l'escriptura melismàtica amb més freqüència.

La Lamentació SV60 en presenta 4 i apareixen en els compassos 4 (amb cadència en fa-mi-re), 17 (cadència en fa-mi-re), 31 (cadència en sib-la-re) i 41 (cadència en sib-la-re).

### 3r) Versos seleccionats del llibre de les lamentacions

A continuació de cada lletra de l'alefat apareix un vers del text de Jeremies. Segons el dia i la lliçó a que correspon la lamentació, el text triat serà diferent.

En la Lamentació de la Seu, el text de la qual pertany a la primera lliçó de Divendres Sant, els versos són 4 i apareixen en els compassos 5-16 (amb una cadència en sib-la-re), 18-30 (amb cadència en fa-mi-re), 32-40 (cadència en fa-mi-re) i 42-54 (cadència en sib-la-re)

### 4t) Pregària final

Finalment, les lamentacions presenten una pregària extreta d'Oseas XIV.1. que és comú a totes i exhorta al poble de Jerusalem a convertir-se a Déu.

Aquesta pregària és *Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum tuum* i en la Lamentació SV60 es desenvolupa en els compassos 55-59 (amb cadència en sib-la-re).

Com a fet curiós, aquesta Lamentació presenta una segona opció per la pregària final. Aquesta opció presenta molts cromatismes per tractar de donar

més dramatisme a la part final. Apareix després de la paraula *Fin* als compassos 60-64 (amb cadència en sib-la-re).

### 3.1.3. Anàlisi melòdica.

La Lamentació SV60 es caracteritza per la utilització combinada de passatges sil·làbics (a cada nota correspon una síl·laba) i melismàtics (en una sola síl·laba s'escriuen varies notes). A les lletres de l'alefat s'utilitzen abundants melismes.

Melòdicament, alguns compassos d'aquesta Lamentació estan relacionats amb el To Romà, ja explicat abans, el qual exposo a la següent imatge:

**TONUS LAMENTATIONUM**

Roman tonus lamentationum



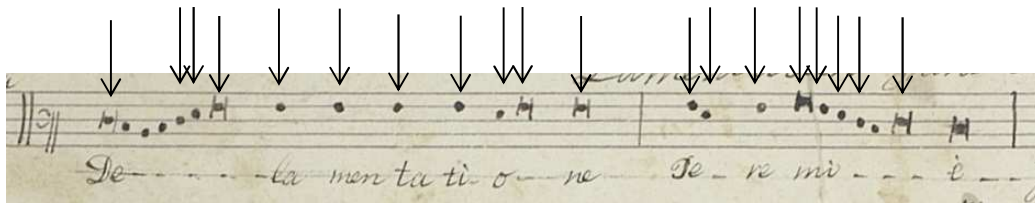
I N-ci-pit lamentá-ti-o Ie-remí-æ prophé-tæ.  
A-leph. Quómodo sedet so-la cí-vi-tas plena pópu-lo :  
facta est qua-si vídu-a dómi-na génti-um : princeps pro-  
vinci-árum facta est sub tri-bú-to.

Figura 18. To romà de Lamentacions<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Imatge extreta de HARLOW RAYNES, Christopher David (1991). *Robert White's Lamentations of Jeremiah. A history of poliphonic settings of the lamentations in sixteenth century England*. Tesi doctoral. Arizona: The University of Arizona. p.67

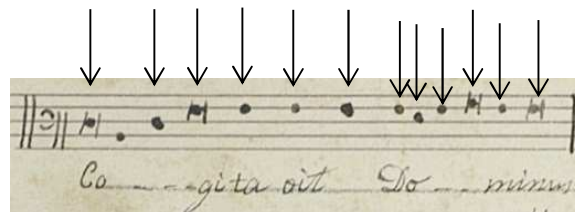
A continuació, es mostren els compassos en què la melodia és més semblant a la d'aquest To Romà i s'assenyala amb fletxes les notes coincidents.

-Els compassos 1 i 2, en què es presenta la Lamentació, segueixen quasi nota per nota la melodia del to romà amb una petita ornamentació en el començament:



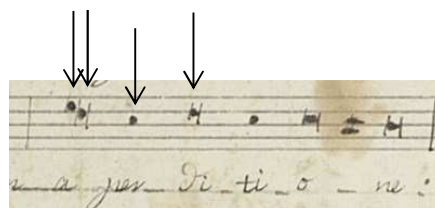
**Figura 19. Compassos 1-2.**

-El compàs 5 està basat pràcticament en la seva totalitat en el to romà:



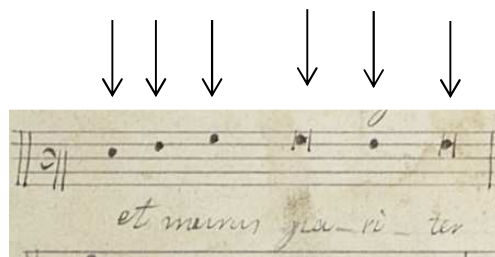
**Figura 20. Compàs 5.**

-El compàs 12 recorda el segon hemistiqui d'aquest to:

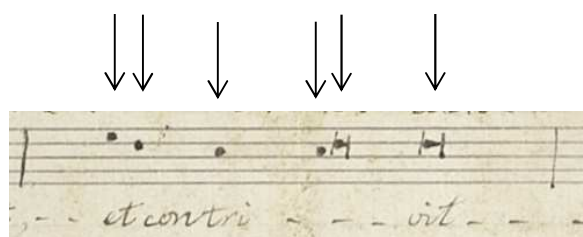


**Figura 21. Compàs 12.**

-Amb el compassos 15 i 21 succeeix el mateix:

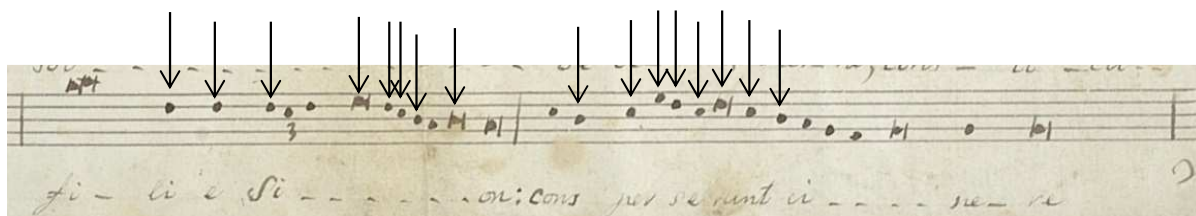


**Figura 22. Compàs 15.**



**Figura 23. Compàs 21.**

-Els compassos 35-36, 45-46, 57 i 59 tenen molt en comú amb el to romà:



**Figura 24. Compassos 35-36.**



**Figura 25. Compassos 45-46.**

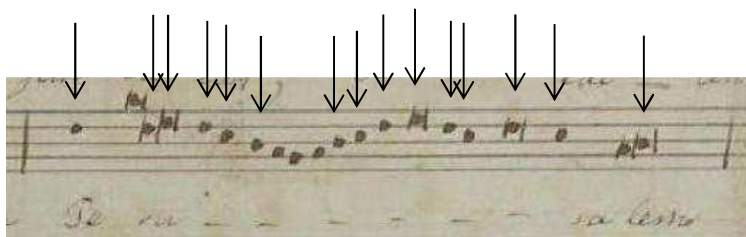


Figura 26. Compàs 57.

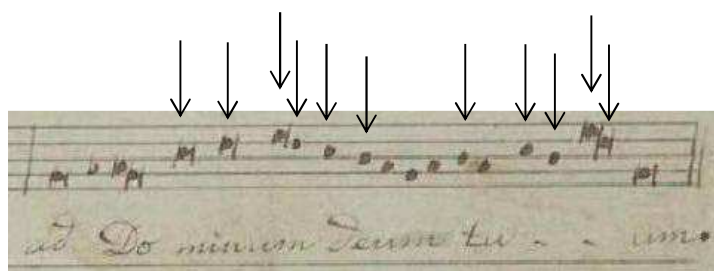


Figura 27. Compàs 59.

### 3.1.4. Anàlisi retòrica

Des de la semiòtica musical hi ha una discussió al voltant de l'objectivitat de l'aplicació dels recursos retòrics. No obstant, he cregut pertinent introduir en aquest treball l'anàlisi de les figures retòriques, sobretot perquè en fonts d'autoritat de la Teoria Musical (Cerone, Zarlino, Salinas, Kircher...) s'incideix en la utilització d'aquests recursos per tal d'accentuar el que diu el text de les lamentacions. Aquesta utilització de les figures retòriques té com a objectiu commoure l'oient tal i com exposa perfectament Pedro Cerone a "El Mellopeo y el Maestro" quan explica la manera en què es componen les lamentacions:

*"[...] En estas, más que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las Dissonancias, ligaduras, y de los passos ásperos, para hacer su obra más llorosa y más lastimosa; como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide<sup>46</sup>."*

<sup>46</sup> CERONE, Pedro (1969). *El Mellopeo y el Maestro. Tractado de Música Theorica y Práctica*, facs. Bologna, Forni Editori, p. 691.

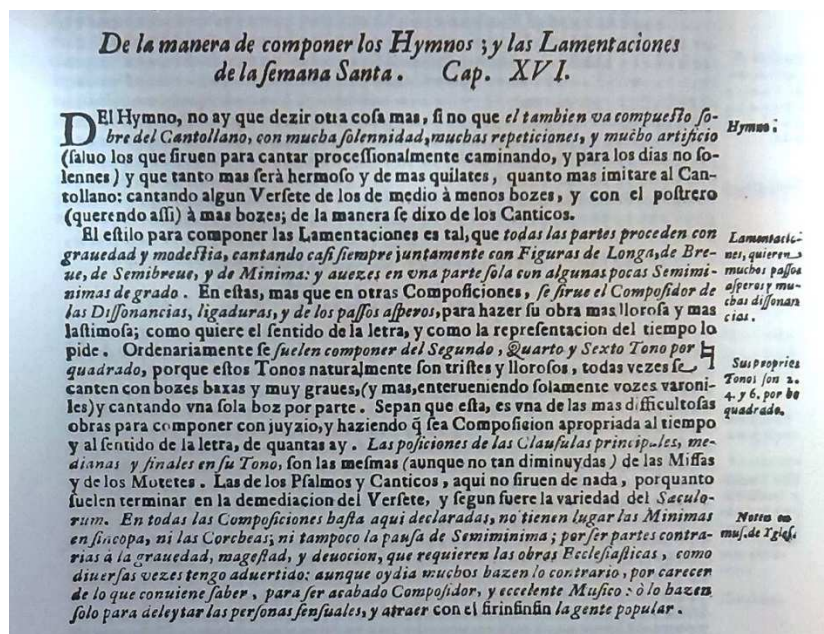


Figura 28. Capítol en què Pedro Cerone a “El Mellopeo y el Maestro” explica la composició de les Lamentacions.

Per poder interpretar la Lamentació SV60 i donar-li el dramatisme que requereix crec necessari conèixer les figures retòriques que el compositor ha utilitzat en la seva composició.

En aquesta Lamentació l'autor anònim accentua el que diu el text mitjançant girs melòdics, *word painting*<sup>47</sup> i diverses figures retòriques<sup>48</sup>. Gairebé totes aquestes figures retòriques estan incloses dins la categoria *hipotiposi* o descripció musical de conceptes extra musicals, persones o coses. Dins aquesta categoria hi ha les subfigures *catàbasi* o línia melòdica descendent, *anàbasi* o línia melòdica ascendent, *saltus duriusculus* que és un bot melòdic igual o superior a una sisena i el semitò cromàtic, utilitzat com a símbol del lament. Totes aquestes subfigures apareixen en aquesta lamentació.

A continuació s'exposen els compassos en què apareixen figures retòriques:

<sup>47</sup> Terme anglès amb què s'anomena el “pintar” musicalment les paraules, és a dir, subratllar el sentit del que diu el text mitjançant figures de tot tipus (melòdiques, rítmiques, polifòniques, de textura...).

<sup>48</sup> He extret totes les definicions de les figures retòriques del llibre LÓPEZ CANO, Rubén (2011): *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.

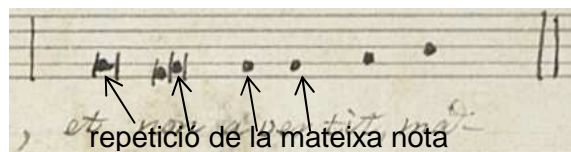


-al compàs 9, quan el text diu “funiculum suum”, utilitza la figura catàbasis. Aquesta figura es forma amb una línia melòdica descendent. Amb el moviment ascendent de la melodia en tresets imita l’acció del llançament d’una corda.



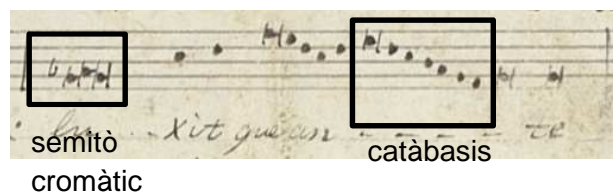
**Figura 29. Compàs 9.**

-al compàs 10, on diu “et non avertit” la melodia es manté en el registre greu i repeteix per 4 vegades la nota re (amb un do intercalat) per representar que la mà destructora roman quieta i no es retira.



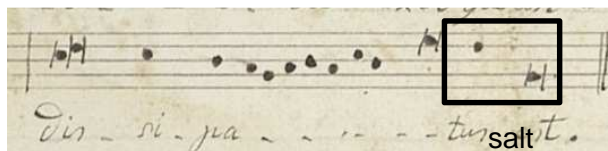
**Figura 30. Compàs 10.**

-al compàs 13, quan diu “luxitque antemurale” el compositor utilitza el semitò cromàtic ascendent i descendent, símbol del lament, i la melodia descendeix amb la figura catàbasis.



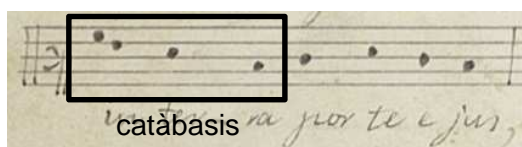
**Figura 31. Compàs 13.**

-al compàs 16 el text diu “disipatus est” i utilitza un salt descendent de 5ena per representar la caiguda dels murs.



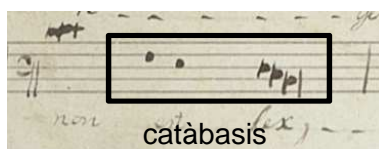
**Figura 32. Compàs 16.**

-al compàs 19 on diu “in Terra”, utilitza la catàbasi per indicar el descens.



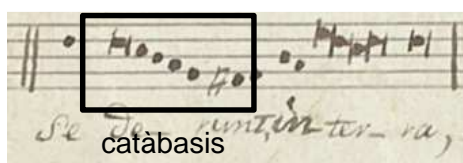
**Figura 33. Compàs 19.**

-al compàs 26 en què el text diu “non est lex” fa servir la catàbasi per reflectir el descontrol que produeix l’absència de llei.



**Figura 34. Compàs 26.**

-al compàs 32 , quan diu “sederunt”, utilitza una catàbasi per representar l’acció de seure.



**Figura 35. Compàs 32.**



-al compàs 35, amb la paraula “Sion” es serveix de la catàbasi per mostrar la humiliació dels ancians.

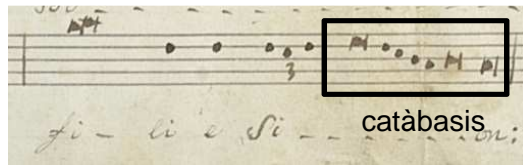


Figura 36. Compàs 35.

-al compàs 37 utilitza l'anàbasi, que es produeix quan la línia melòdica ascendeix, quan el text ,“capita sua”, conta que s’han cobert el cap amb cendres.

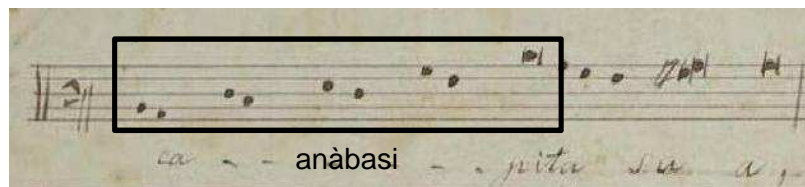


Figura 37. Compàs 37.

-al compàs 38, amb el terme “ ciliciis”, utilitza el semitò cromàtic, símbol del lament.

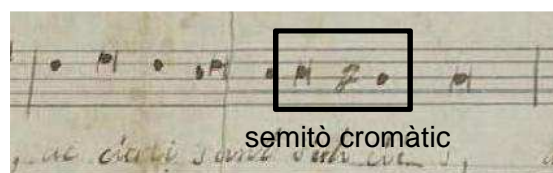


Figura 38. Compàs 38.

-al compàs 39, on diu “abjecerunt”, utilitza un *saltus duriusculus*, salt melòdic igual o superior a una sisena, per representar la baixada de cap i la humiliació de les verges de Jerusalem.

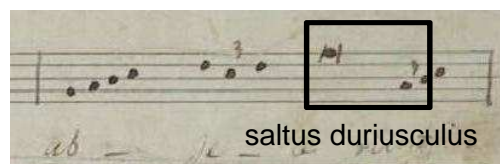


Figura 39. Compàs 39.

-al compàs 43 amb el text “oculi mei” fa servir tresets en moviment descendent per representar les llàgrimes .

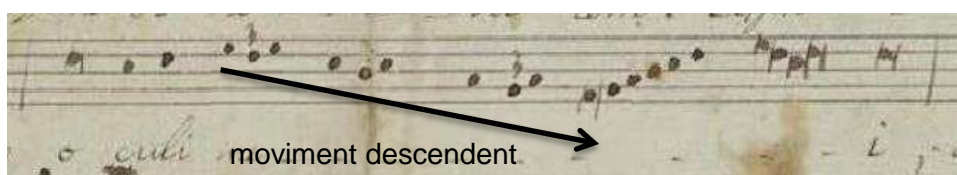


Figura 40. Compàs 43.

- als compassos 47-48 “effusum est in terra” es representa amb un semitò cromàtic ascendent i la repetició per 7 vegades de la mateixa nota greu el vessament de la fel del narrador.

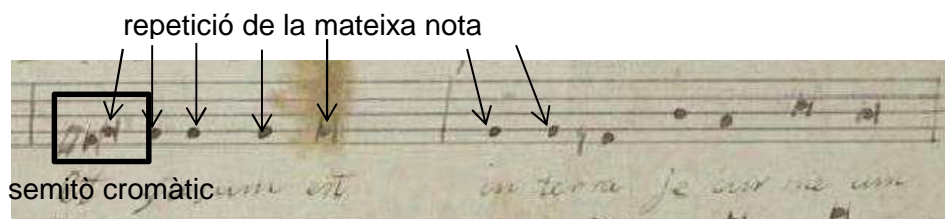


Figura 41. Compassos 47-48.

- al compàs 49, amb la paraula “contritione” utilitza el semitò cromàtic descendent per representar el desastre.

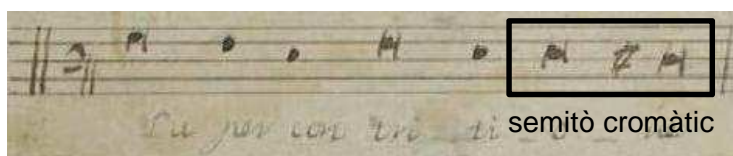


Figura 42. Compàs 49.

- al compàs 54, amb la paraula “oppidi” es serveix d’un salt descendent per representar la desgràcia dels nens.



Figura 43. Compàs 54.

- als compassos 61-64, afegits amb posterioritat, utilitza cromatismes descendents o *passus duriusculus*.

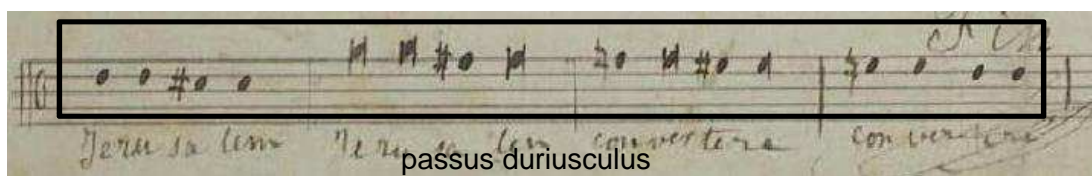


Figura 44. Compassos 61-64.

### 3.2. Procés de reconstrucció performativa de la Lamentació SV 60

Per dur a terme el procés de reconstrucció performativa m’ha semblat escaient la consulta de fonts que aconsellen els cantants en l’execució de les lamentacions. També he cregut necessari acudir a les fonts presentades abans que parlen de la interpretació del cant pla amb el baixó.

Aquest procés de reconstrucció s’ha dut a terme a través de diferents assajos i sessions amb el cantant Vincent de Soomer i el professor Juan Carlos Asensio.

Tot i que coneixíem el significat dramàtic del text, el primer que havíem de determinar era la manera de poder donar a la peça que anàvem a interpretar el caràcter adequat.

Marcos Navas al seu “*Arte o compendio General del Canto-Llano*” després d’explicar com s’han de cantar les lletres de l’alefat de les seves 9 lamentacions, explica el següent:

“[...] *todo lo demás lo cantarás al ayre, esto es, sin compás, mirando solo á cantarlo **con gusto y devoción***”<sup>49</sup>

Aquest text ens indica que no hi haurà una exteriorització del compàs, encara que sí hi hagi un ritme intern o pols i que el més important és cantar-la amb bon gust i donar a la peça la càrrega dramàtica que el text du inherent.

La font mallorquina que parla de la manera en què s’havia de cantar les lamentacions, és la Consueta del Doctor Miquel Reus, ja presentada abans.

Expressions com *á tó de passió ab molt de spacio, y gravedad*<sup>50</sup>, *á mitx tó*<sup>51</sup>, y el *Primetxer de semmane en el faristol major del Chor cánte sine titulo la primera Profecia á to de morts*, y *ab habit de chor*<sup>52</sup> i en esta processó se cante el *Miserere ab molta gravedad, y a tó baix*: un vers la Musica, y un vers el Clero alternativé fins al *Altar Major*<sup>53</sup> ens donen idea del caràcter de les funcions que es duen a terme Divendres Sant.

L’ expressió y el *Primetxer de semmane en el faristol major del Chor cánte sine titulo la primera Profecia á to de morts*, y *ab habit de chor* és cabdal ja que ens parla directament del caràcter amb què s’ha d’interpretar la lamentació objecte d’aquesta reconstrucció performativa, corresponent a la primera lliçó de Divendres Sant. Aquest *a to de morts* és evident que està relacionat amb el to utilitzat en l’Ofici de Difunts. Encara que el trasllat al segle XXI de la semàntica del XVIII es fa difícil i sempre té un punt de subjectivitat, vist el que diu aquesta font, el to de la interpretació serà greu i trist.

---

<sup>49</sup> MARCOS Y NAVAS, Francisco (1776) *Arte ó compendio general del Canto-Llano, Figurado y Organo, en Método Fácil*. Madrid:Imprenta de don Joseph Doblado. pp 458-459

<sup>50</sup> REUS, Miquel (1724). *Consueta*. Arxiu Capítular de Mallorca (f 81b).

<sup>51</sup> REUS, Miquel, *Op. cit.* (f 83b).

<sup>52</sup> REUS, Miquel, *Op. cit.* (f 88).

<sup>53</sup> REUS, Miquel, *Op. cit.* (f 97).

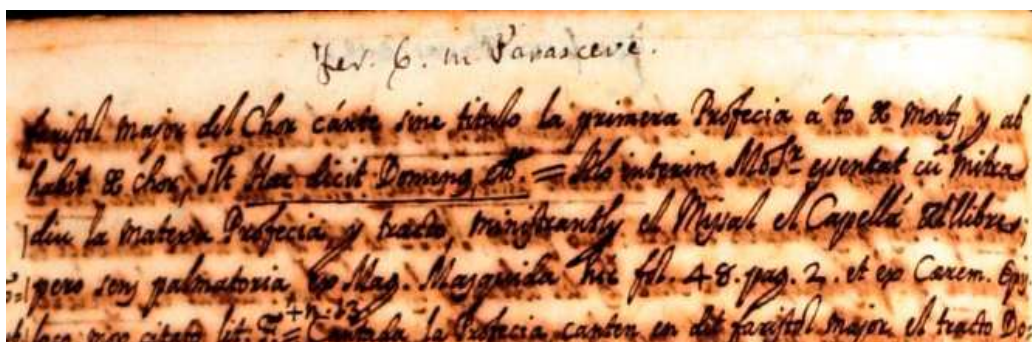


Figura 45. Imatge de la consuetud del Dr. Reus en què es parla de la interpretació de la Profecia a to de morts.

Per altra banda, com ja s'ha vist a les lamentacions presentades amb anterioritat, la composició d'aquestes peces s'adaptava al que estava de moda a cada època, incloent-hi ornamentacions abundants i girs melòdics que el que busquen és el lluïment del cantant. Com que la Lamentació SV60 també participa d'aquesta manera de compondre, vam pensar donar a aquesta un caràcter més de declamació, operístic.

En segon lloc vam haver de decidir què tocaria el baixó.

Les opcions que teníem eren les següents:

- Que el baixó recolzés la veu tocant només les notes llargues, sense sonar les notes ràpides.
- Que el baixó tingués una part pròpia.
- Que el baixó toqués el mateix que cantava la veu a l'uníson.

La opció de tocar amb el baixó només les notes llargues va ser descartada ràpidament. Quan la vam provar vam veure que donada la gran quantitat d'ornamentacions que té aquesta lamentació, es produïen massa dissonàncies entre l'acompanyament i la veu solista i el resultat sonor no era el desitjable.

A triar una opció d'entre les altres dues restants ens va ajudar la resolució presa al Congreso Católico Nacional Español <sup>54</sup> (1889-1902), ja esmentat abans, on un dels punts que es va tractar va ser el de l'acompanyament del

<sup>54</sup> VILLALBA, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Edit. Ildefonso Alier, 1914 p.14 .

cant pla. Tractant d'eliminar abusos, es va proposar que el fagot i els altres instruments que es dedicaven a acompanyar aquest cant, es limitessin a acompanyar a l'uníson els cantors. La 2<sup>a</sup> conclusió del punt XIII deia:

*[...] Que los bajonistas den el tono con modestia, y que acompañen el canto llano siguiendo la misma melodía de los cantores, sin hacer en ningún caso floreos y adornos.*

D'aquesta conclusió es derivaven dues opcions d'interpretació possibles: la que es prohibia utilitzada fins aleshores, o l'evocada en el text.

Vam provar a utilitzar arpegis, escales i ornaments en l'acompanyament però vam trobar l'opció poc adequada per acompanyar un text tan trist, i, juntament amb Juan Carlos Asensio, vam decidir que el baixó tocava la part vocal íntegra.

El següent, va ser decidir com.

Les expressions utilitzades per descriure com s'han de cantar les lamentacions (*sumissa voce, a veu mediocre, a tó de morts, a tó baix, a mitx tó...*) ens van fer pensar en la possibilitat de modificar el so del baixó. El potent so d'aquest instrument fa que per acompanyar veus que canten "a mig to", sigui necessari buscar una manera de suavitzar-lo. L'experimentació ens va mostrar que una bona manera d'assolir-ho que, com ja s'ha mostrat abans, citaven les fonts per al temps de Pasqua, és tapar el pavelló de l'instrument amb una tela<sup>55</sup>. Amb aquest recurs s'aconsegueix un so més suau en el baixó. Aquesta és la manera que vam triar per interpretar la Lamentació.

Només començar a assajar la peça va sorgir el tema de l'articulació, és a dir, com es pot plantejar l'acció dels recursos d'emissió sonora de cada nota, ja sigui de manera individual o en un context múltiple, formant motius semblants a suposades paraules o frases. Com ja s'ha comentat abans, el baixó és un "instrument vocal" i com a tal, hauria d'articular igual o imitant les veus que acompanya. Pierre Cugnier, al seu *Méthode de basson (1780)* descriu perfectament aquesta funció del fagot, en una mostra del que podria ser aquesta pràctica:

---

<sup>55</sup> *Manual que conté todas las Processons de rogativas, i altres, que en diferents días del any acostuma fer ab la solemnitat, que estila lo M. Illm. Capítol ab lo Clero de la Santa Iglesia Cathedral de Vich (1771).* Barcelona: Casa Francisco Generas, p. 53.

*“[...] Comme le Basson est propre à accompagner la voix, lorsqu’il est employé à cet usage, si c’est un accompagnement dont les notes suivent les paroles que chante la voix, on doit s’appliquer à rendre ces notes de manière que l’articulation de la langue sur l’instrument, imite autant qu’il est possible, celle de la voix, en observant bien de faire les syllabes longues & breves, de même que la voix. [...] & le coup de langue doit être adouci à proportion des syllabes que prononce la voix<sup>56</sup>. [...]”*

En aquest cas, l’acció de l’instrument sobrepassa el concepte generalitzat que s’observa en la majoria de tractats d’instrument, relatiu a “la capacitat d’imitar la veu humana” (un registre més aviat referit a la paràfrasi melòdica) per anar al detall d’un tipus d’acció fonètica, clarament derivada del verb.

Per poder fer aquest tipus d’articulació adequada a cada moment s’ha de tenir en compte la lletra de començament de cada síl·laba, diferenciant les síl·labes que comencen amb vocal i les que ho fan amb consonant. Les vocals s’articulen sense cop de llengua. Les consonants en el baixó es poden articular amb la llengua (“t” per una lletra dura, “d” i “l” per una de més feble, “r” per fer combinacions sil·làbiques de tipus “ta-ra-ta-ra”) i amb el vel del paladar (“k” per una pronúncia dura i “g” més feble). El primer tipus d’articulació s’anomena *dental* i el segon *velar*. L’articulació velar s’utilitza, amb combinació amb la dental, per als passatges picats ràpids, produint les combinacions ta-ka-ta-ka o da-ga-da-ga, depenent de la duresa requerida per al passatge. Provades les diferents articulacions i donat el pols lent i el caràcter eminentment *legato* de la peça, s’utilitzen només les articulacions “dentials”.<sup>57</sup>

També vam poder comprovar que quan dues síl·labes consecutives comencen per vocal les notes corresponents s’havien d’interpretar lligades, sense intervenció de la llengua.

---

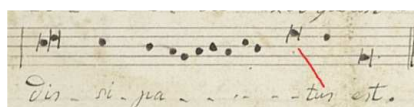
<sup>56</sup> LABORDE, Jean-Benjamin de (1780). *Essai sur la musique (Méthode de Pierre Cugnier)*. Vist a LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean (1999). *Basson. Méthodes et Traité- Dictionnaires. Méthodes & Traité 4. Série I. France 1600-1800*. Courlay: Éditions J.M. Fuzeau.

<sup>57</sup> Per més informació, vegeu CASTELLANI, Marcello; DURANTE, Elio (1987). *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte.

A falta de més informació, es pot deduir que la resta de paraules (o melismes derivats) s'han d'adequar a la imitació de la fonètica relativa a cada context.

Per altra banda, durant els assajos ens vam trobar amb el problema de que la posició del text no sempre estava clara en relació amb la música. A les lletres de l'alefat no vam tenir dubtes, donat el seu caràcter melismàtic, però a la resta del text, de caràcter majoritàriament sil·làbic, sí. De vegades una síl·laba estava col·locada entre dues notes, altres vegades la síl·laba no es corresponia amb la nota llarga o "fonamental" i fins i tot en alguna ocasió a dues notes de igual entonació corresponia una sola síl·laba. Per la qual cosa vam haver de decidir on es deuria pronunciar cada síl·laba, donant prioritat a l'accentuació del text i a les notes més llargues.

En la següent imatge es mostra una de les decisions preses pel que respecta a la col·locació del text.



**Figura 46. Imatge on es mostra una de les decisions preses en quant al text.**

Una vegada preses aquestes decisions faré una descripció del que farem a la interpretació de la Lamentació.

Al *Ceremonial de la Santa Yglesia Catedral de Yviza* comentat abans, quan parla del ministeri del baixonista diu el següent:

*"[...] el bajón, pues sin este ynstrumento, ni pueden darse las entonaciones sobre pie fixo y constante, ni obligar las voces a la uniformidad y consonancia que deben guardar<sup>58</sup>.*

<sup>58</sup> TORRES i PETERS, Francesc Xavier (2002). *Música i músics a l'Eivissa dels segles XVI, XVII i XVIII*. P. 83.



Sembla que d'açò es desprèn que el baixó, com ja he explicat abans, donava el to inicial i s'encarregava de tenir cura que les veus mantinguessin l'entonació al llarg de tota la peça.

Per tant, al començament el baixó dona el to sonant la nota "fa", amb la qual s'inicia la Lamentació i, sense interrupció, comença la veu el "*De lamentatione Jeremie prophete*". Per a dur a terme la interpretació de la peça, ens hem basat en l'estructura analitzada abans<sup>59</sup>. Per tant, després de la Introducció i al finalitzar cada secció, fem una petita pausa. Després d'aquesta pausa, es canta la primera lletra de l'alefat amb més volum i lentament, ja que a mesura que avança la peça, aquestes lletres estan més i més ornamentades. A continuació de cada lletra i després d'una altra pausa, es canta el corresponent vers posant èmfasi en el que diu el text i accentuant-ho.

---

<sup>59</sup> Introducció o Exordium – Lletres d'alefat – Versos - Pregària final.

## CONCLUSIONS

Pel que fa a **les fonts**, es constata que des de la seva aparició al segle XVI, el baixó ha tingut dues funcions principals: una més “instrumental” en combinació amb altres instruments i una altra en la que apareix lligat a les veus bé sigui com a acompanyant o com a substitutiu. Les informacions extretes de les diferents fonts utilitzades per a l’elaboració d’aquest treball ens parlen d’aquestes dues funcions del baixó. De la primera tracta la Consueta del doctor Miquel Reus (1724-25) que es troba a l’Arxiu Capitular de Palma de Mallorca. Ens presenta el baixó com un instrument que dins el grup de les Xeremies actua en *alternatim* amb el cor i l’orgue, participa a les processons internes i externes de la Catedral, també dalt del campanar i, juntament amb els clarins, anuncia propers esdeveniments. A més, es combina amb instruments de corda per a la processó del Davallament.

De la funció “vocal” ens parla el *Ceremonial de la Santa Yglesia Catedral de Yviza dispuesto de orden del Ylustrísimo Señor Don Manuel de Abad y Lasierra por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica primer Obispo de Yviza, del Consejo de Su Majestad Por Don Agustín Lapenilla Secretario de dicho Señor y Visitador General de este Obispado* (1784). En aquest Cerimonial s’exposa el “Ministerio del bajonista” en què se’ns presenta el baixó com l’instrument que dóna el to i s’encarrega de que aquest es mantingui durant tota l’obra. A més ha d’ajudar amb l’empastament de les veus i amb l’afinació d’aquestes des de la seva part de Baix. Aquest “Ministerio” també ens indica que el baixó era l’únic instrument permès a l’església en la Setmana Santa.

Una altra font que parla del baixó “vocal” és el llibre de Luís Villalba *Últimos músicos españoles* (1914). En aquest llibre s’exposa la resolució aprovada al Congreso Católico Nacional Español de 1889 que tracta de posar fre a la pràctica d’acompanyar el cant pla amb ornaments i improvisacions que no tenien molt a veure amb el caràcter de la música i que molts baixonistes practicaven.

Per tant, les fonts demostren que en l’acompanyament del cant pla el baixó va ser un instrument fonamental. En l’acompanyament de les

Lamentacions l'ús del baixó serà gairebé exclusiu, donat que en Setmana Santa estava prohibida la utilització de cap altre instrument.

En referència a **les lamentacions**, a l'illa de Mallorca existeix una tradició molt rica de composició de lamentacions la catalogació de les quals fins ara no estava sistematitzada. El fet d'haver-ne trobat tres a la Catedral, una monòdica i dues polifòniques, tres més a Lluç, una a Sant Felip Neri, una més al Centre de Recerca Històrico-musical i dos llibres de lamentacions pràcticament complets a la Parròquia de Porreres és una mostra molt evident d'aquesta tradició. Aquest fet serveix per a il·lustrar una hipotètica pràctica musical.

Un punt molt important és **la pràctica performativa**. L'execució de l'acompanyament de les lamentacions pot tenir un punt de subjectivitat. Tot i això, es tracta d'una pràctica molt consolidada. A causa de la falta de texts que exposin directament com s'executava l'acompanyament del cant pla amb el baixó, s'ha hagut de cercar la informació en elements col·laterals com poden ser rituals i cerimonials, comentaris i crítiques apareguts en llibres, dels quals ja he parlat abans.

Aquests documents ens mostren dues maneres en què els baixonistes acompanyaven els cantants: Utilitzant els recursos adequats a cada època per ornamentar l'acompanyament (glosses des del segle XVI fins el XVIII i recursos lligats a la tonalitat, com escales i arpegis a partir del segle XVIII). També executant la part vocal fidelment.

Per altra banda, tot i la discussió existent en la semiòtica musical al voltant de l'objectivitat de l'aplicació dels recursos retòrics en la interpretació musical, la retòrica pot ser molt útil per experimentar diferents maneres d'interpretació. Sovint, els compositors "pinten" amb música el que diuen les paraules i utilitzen les figures retòriques per accentuar el que diu el text. Aquest punt enllaça amb el meu Concert final. En ell interpretaré obres per baixó i fagot marcades per la retòrica o per la seva relació amb el text i la música vocal.

Aquest treball és una mostra d'un tipus de recerca que només es pot fer a partir de la pràctica, la recerca performativa. L'elaboració d'un protocol per a l'acompanyament de les lamentacions amb el baixó és possible provant les

diferents opcions existents per triar les més adequades i descartar les que no ho són.

Per acabar, sóc conscient que aquesta recerca són “vàries recerques”. Cadascun dels tres punts en què es basa aquest treball podria ser punt de partida d’un treball de recerca diferent. En un futur aniré acotant els marcs d’aquests.

## BIBLIOGRAFIA:

- ALCOVER i SUREDA, Antoni Maria; i de BORJA MOLL i CASASNOVAS, Francesc (1926-1962). *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca: Editorial Moll. Tom 3, pàg. 148.
- APEL, Willy (1990). *Gregorian chant*. Indiana University Press.
- BERNARDÓ i TARRAGONA, Màrius (2000). "Concili de Trento" a *Gran Enciclopèdia de la Música*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.
- BORRÀS I ROCA, Josep(2008). *El baixó a la Península Ibèrica*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CASTELLANI, Marcello; DURANTE, Elio (1987). *Del portar della lingua negli instrumenti di fiato*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte.
- CERONE, Pedro (1969). *El Melopeo y el Maestro. Tractado de Música Theorica y Práctica*, facs. Bologna, Forni Editori, p. 691.
- COMPANY FLORIT, Joan; i MARTÍ i PÉREZ, Josep (2000). "Balears" a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: SGAE, pp 93-111.
- DEL SOL, Manuel (2009) *Lamentaciones para vihuela fuera de los muros de la catedral*. ROSETA / Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, nº 3, diciembre, pp. 6- 16. [Consultat el 12-2-2014]. Disponible a: <http://www.roseta.eu/docs/lamentaciones.pdf>
- DEL SOL, Manuel (2010) *Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre tonus lamentationum hispano en el siglo XVI*. Madrid. Revista de Musicología XXXIII 1-2, pp. 247- 267.
- ESPERANZA y SOLÁ, José María (1906). *Treinta años de crítica musical*. Madrid: Est. Tip. De la viuda é hijos de Tello. Tomo I. [Consultat el 10-5-2014]. Disponible a: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084503&page=1>
- ESTEVE, Josep-Joaquim ; MENZEL, Cristina (2007). *La Música a Mallorca: Una aproximació històrica*. Palma: Ajuntament de Palma. Servei d'Arxius i Biblioteques.

- ESTEVE, Josep-Joaquim (2009). *"Ministrils" a Història de les bandes de Música de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, pp.17-66.
- GONZÁLEZ MARÍN, L. A (2000). *"Lamentación" a Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, pp 719-726.
- HARLOW RAYNES, Christopher David (1991). *Robert White's Lamentations of Jeremiah. A history of poliphonic settings of the lamentations in sixteenth century England*. Tesi doctoral. Arizona: The University of Arizona. [Consultat el 7-12-2013]. Disponible a: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/185400>
- JULIÀ ROSSELLÓ, Bernardo (1965). *Maestros y Músicos de la Catedral de Mallorca*. Tesis para el magisterio de canto gregoriano a X *Symposium i Jornades Internacionals de l'Orgue Històric de les Balears. X Trobada de Documentalistes Musicals*. 2003 Palma de Mallorca: Fundació ACA.
- KILBEY, Maggie: *Curtal, Dulcian, Bajón* (2002). *A History of the Precursor to the Bassoon*. St. Albans, Herts, Anthony Rowe Ltd.
- LESCAT, Philippe; SAINT-ARROMAN, Jean (1999). *Basson. Méthodes et Traités- Dictionnaires. Méthodes & Traités 4. Série I. France 1600-1800*. Courlay: Éditions J.M. Fuzeau.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2011): *Música y retòrica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.
- Manual que conté totes las Processons de rogativas, i altres, que en diferents días del any acostuma fer ab la solemnitat, que estila lo M. Illm. Capitol ab lo Clero de la Santa Iglesia Cathedral de Vich* (1771). Barcelona: Casa Francisco Generas, p. 53. [Consultat el 2-2-2014]. Disponible a: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124056&page=1>
- MARCOS Y NAVAS, Francisco (1776) . *Arte ó compendio general del Canto-Llano, Figurado y Organo, en Método Fácil*. Madrid:Imprenta de don Joseph Doblado.
- MASSENKEIL, G. (2001). *"Lamentations" a The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.14. Londres: Macmillan, pp. 188-190.

- MENZEL SANSÓ, Cristina (1999). *L'archivio di música della Seu di Mallorca. Catalogo e note storiche*. Università degli Studi di Pavia. Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona.
- MENZEL SANSÓ, Cristina (2012). *La música a Mallorca en el segle XVII*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MUNETA MARTÍNEZ de MORENTÍN, Jesús María (2008). *Las Lamentaciones a tres y a dúo de José Felipe Teixidor y Latorre*. Teruel: Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín. [Consultat el 8-1-2014]. Disponible a: [http://cecalbarracin.files.wordpress.com/2008/03/las-lamentaciones\\_perruca\\_pdf.pdf](http://cecalbarracin.files.wordpress.com/2008/03/las-lamentaciones_perruca_pdf.pdf)
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (1991). "Evolución de la forma 'lamentación' en la música española del siglo XIX". *Revista de Musicología* XIV, pp. 497-500.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde(1992). "Estudio de la forma lamentación". *Anuario Musical* 47, pp. 81-101.
- REUS, Miquel (1724). *Consueta*. Arxiu Capítular de Mallorca. Sig. 15558.
- ROTGER MARTÍNEZ, Josep ; ALONSO SUÁREZ, Joan Ignasi (2007). *De joglars e ministrils*. Palma: Consell de Mallorca.
- TORRES i PETERS, Francesc Xavier (2002). *Música i músics a l'Eivissa dels segles XVI, XVII i XVIII*. Eivissa: Editorial Mediterrània- Eivissa.
- TORRES i PETERS, Francesc Xavier (2002). *Música a la S.E. Catedral de Santa Maria d'Eivissa a IX Trobada de Documentalistes Musicals*. Muro: Fundació ACA.
- URIARTE, Eustoquio (1890). *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición*. Madrid: Imprenta de don Luís Aguado pp. 131-132. [Consultat el 2-4-2014]. Disponible a: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084503&page=1>
- VILLALBA, Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Edit. Idefonso Alíer, 1914 p. 14. [Consultat el 6-3-2014]. Disponible a: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000113302&page=1>

-VVAA (1997). *Capella Oratoriana. 50 anys de música coral (1947-1997)*.

Palma: Capella Oratoriana.

-WALTER HILL, John (2008). *La música barroca*. Madrid: Ediciones Akal, p.30.



## ANNEXOS

### Annex I

#### Edició de la Lamentació SV 60

Tot i el bon estat de conservació de la Lamentació SV60, s'ha estimat convenient fer-ne una edició que faciliti la seva lectura.

#### Criteris d'edició

Els criteris que han guiat l'edició actual del manuscrit de la *Lamentación para el jueves Santo*, que es troba a l'Arxiu Capítular de Mallorca són els que s'exposen a continuació.

Tots els canvis introduïts s'indiquen amb un número que condueix a una nota a peu de pàgina.

S'ha mantingut el valor de la notació original. Així, trobem dos tipus de notes, la breu i la negra sense plica, la qual en ocasions s'agrupa en tresets.

S'ha corregit l'ortografia del títol de la peça, sense accent a l'original. Per tant, allà on deia *Lamentacion* ara posa *Lamentación*.

S'ha deixat buit el lloc on està escrit el nom de la persona que va copiar l'obra l'any 1862 ja que és intel·ligible.

Les dobles barres que indiquen final de secció s'han mantingut. Les que no assenyalen res s'han eliminat i s'han afegit les que mancaven.

Les alteracions, no sempre ben situades, s'han col·locat al costat de la nota a la que acompanyen. Quan el sostingut, que indica que s'ha de pujar un semitò, acompanya a una nota que era bemoll, s'ha substituït per un becaire.

# Lamentación para el jueves Santo<sup>1)</sup>

Por fa

Copiado.....1862<sup>2)</sup>

De - la men ta ti o - ne Je - re-mi - e

3) pro - phe - te

4) Heth - Co - gi-ta-vit Do - mi-nus

6) di - si - pa - re mu - rum

7) fi - li-e Si - on Te - ten - dit

9) fu - ni-cu-lum su - um,

4) 10) et non a-ver-tit ma - num su-am

12) a per-di - ti-o - ne:

- 1) He corregit l'ortografia de la paraula "Lamentación", sense accent a l'original.
- 2) El text que hi ha al centre és il·legible.
- 3) Aquesta doble barra no hi és a l'original. Com que es tracta d'un final de secció, he considerat oportú escriure-la.
- 4) Doble barra a l'original. Ja que no separa seccions, he pres la decisió d'eliminar-la .

5)

13 in - xit - que an - te

14 mu - ra - le et mu-rus pa - ri - ter

16 dis - si - pa - tus est. Teth -

18 De - fi - xe - runt in ter - ra por - te e - jus,

20 per - di - dit et con - ti - vit

22 vce - tes e - jus, re - gem e - jus,

24 et prin - ci - pes e - jus in gen - ti - bus;

26 non est lex, et<sup>3</sup> pro - phe - ta e - jus

7)

28 non in - ve - ne - runt vi - si - o - nem

5) A l'original, aquest bemoll està col·locat abans del Re però evidentment afecta al Mi.

6) Un sostingut a l'original. Com que encara que no s'indiqui, tots els Si són bemolls, aquest ha de ser becaire.

7) A l'original, davant el Re.

30 a Do - mi-no. Iod -

32 Se-de - runt in ter - ra con - ti - cu -

34 e - runt se - nes fi - li-e Si<sup>4</sup> - on

36 con - per - se - runt ci - ne - re

37 ca - pi - ta su - a

38 ac-cinc - ti sunt ci-li - ci-is ab - je - ce-runt in

40 te-ram ca-pi-la su-a vir - gi-nes Je-ru - sa - lem

41 Caph -

42 De - fe - ce-runt pre la - eri - mis

8) Sostingut a l'original.

43 <sup>3</sup>  
o - cu-li me <sup>3</sup> <sup>3</sup> - i

44  
con - tur - ba - ta sunt

46  
vis - ce-ra me - a ef - fu-sum est

48  
in te-rra je-cur me - um su - per con-tri - ti-o - ne

50  
fi - li - e po - pu-li me - i cum de - fi -

52  
ce-ret par - vu - lus et lac - tens

54 <sup>9)</sup>  
in pla-te - is op - pi - di Je - ru - sa - lem

57  
Je - ru - sa - lem

58  
con - ver - te - re

9) Doble barra a l'original. Com que no és estructural, he decidit substituir-la per una barra simple.

59

ad Do - mi - num Deum tu - um

60

10)

Fin

Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con-ver - te-re

63

con-ver - te-re ad Do-mi-num De-un tu - um

10) Aquest és un final opcional escrit amb posterioritat i que poc té a veure melòdicament amb la resta de la peça.

## Annex II

**Taula dels baixonistes de la Seu<sup>60</sup>**

1596	1597	1598	1599	1600	1601	1602	1603	1604	1605
Antoni García									
Miquel Serra									

1606	1607	1608	1609	1610	1611	1612	1613	1614	1615

1616	1617	1618	1619	1620	1621	1622	1623	1624	1625
							Jacinto García		

1626	1627	1628	1629	1630	1631	1632	1633	1634	1635
									Pere Onofre Mayol

<sup>60</sup> Aquesta taula està feta a partir de MENZEL SANSÓ, Cristina (2012). *La música a Mallorca en el segle XVII*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. pp.137-157.

					Joan García	Onofre Binimelis			
--	--	--	--	--	----------------	---------------------	--	--	--

1636	1637	1638	1639	1640	1641	1642	1643	1644	1645
							Mateu Cifre II		
							Joan Ferragut		

1646	1647	1648	1649	1650	1651	1652	1653	1654	1655

1656	1657	1658	1659	1660	1661	1662	1663	1664	1665
			Pere Carbonell						Joan Gelabert



1666	1667	1668	1669	1670	1671	1672	1673	1674	1675
Mateu Cifre II									
						Salvador Moncada			

1676	1677	1678	1679	1680	1681	1682	168	1684	1685

1686	1687	1688	1689	1690	1691	1692	1693	1694	1695
						Miquel Carbonell			
									Pere Carbonell II

1696	1697	1698	1699	1700	1701	1702	1703	1704	1705

1706	1707	1708	1709	1710	1711	1712	1713	1714	1715

1716	1717	1718	1719	1720	1721	1722	1723	1724	1725
					Joan Gelabert				
									Mateu Crespí i Pere Sampsó

1726	1727	1728	1729	1730	1731	1732	1733	1734	1735
		Joan Passó							
		Domingo Fiol							

1736	1737	1738	1739	1740	1741	1742	1743	1744	1745
						Lluc Oliver			

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

1746	1747	1748	1749	1750	1751	1752	1753	1754	1755

1756	1757	1758	1759	1760	1761	1762	1763	1765	1765

1766	1767	1768	1769	1770	1771	1772	1773	1774	1775

1776	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785
									José Antonio Garcín

1786	1787	1788	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

1796	1797	1798	1799	1800	1801	1802	1803	1804	1805

1806	1807	1808	1809	1810	1811	1812	1813	1814	1815

1816	1817	1818	1819	1820	1821	1822	1823	1824	1825
	Pedro Juan Ferragut								